
Revue de l'Art chrétien.




Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
LIe ANNÉE. — 1908.
Cinquième série, tome IV; de la collection LVIII.
Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.
Société St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.



Une promenade sous le chevet des églises Saint-Aignan et Saint-Euverte d'Orléans.



NOUS savons très peu de chose sur les faits et gestes de saint Aignan, évêque d'Orléans au Ve siècle. Il est constant seulement qu'il devint le patron de la ville en reconnaissance du service qu'il lui rendit en excitant le courage des habitants contre Attila et son armée, et que, dès lors, une foule d'églises se placèrent sous son patronage, jusque dans le diocèse de Nantes. Aucun auteur n'a pris soin de nous raconter les miracles qu'il opéra et de nous décrire comment son tombeau était placé pour être honoré de la foule. On mesure l'estime qu'on lui accordait à l'empressement que mit le clergé à fonder sur sa sépulture une abbaye, comme il le faisait sur tous les tombeaux fameux, et au zèle avec lequel les rois encouragèrent l'entretien de sa basilique.

Les Protestants, jaloux de sa renommée, tentèrent de faire disparaître son nom en ruinant son église, ils n'ont réussi qu'à détruire la nef qui n'a pas été rebâtie. Le silence se serait fait autour du chœur et du transept qui nous restent, si les archéologues n'avaient pas signalé dans le sous-sol une autre église souterraine dont les plus anciens piliers seraient les témoins d'une fondation antérieure à l'an mille. La question passionna les curieux dès qu'elle fut posée, on était avide de retrouver la trace des honneurs qui avaient été rendus à saint Aignan avant la période d'exaltation et de décrire les phases successives de son culte, mais on se heurta à de nombreuses difficultés d'interprétation provenant surtout des travaux de consolidation (1). Les opinions se partagèrent sans aboutir à une lumière complète.

Je reviens aujourd'hui sur ce problème

1. Rasée en 1370 l'église du roi Robert fut renversée de nouveau en 1428.

persuadé qu'on peut le résoudre en recherchant d'abord si l'église n'a pas changé de place, car si nous établissons qu'il y a eu translation, nous aurons réduit à néant toutes les conjectures favorables à la haute antiquité de la crypte. Rappelons d'abord que l'inhumation de saint Aignan eut lieu à Saint-Laurent ([1]), en 453, puis dans une église appelée *St-Pierre aux Bœufs*, laquelle devint, sous le règne de Clovis II, Saint-Aignan, après le dépôt du sarcophage, changement qui s'est produit partout dans les mêmes conditions. Cet établissement était en dehors de l'enceinte romaine, près de la rive de la Loire, il n'est donc pas surprenant qu'il ait subi de nombreux désastres et que son histoire soit une succession de déchéances et de résurrections.

Quand le roi Robert le Pieux entreprit de réparer les dommages causés par les Normands, en 865, et par un incendie, en 899, il paraît avoir changé l'assiette primitive du monastère qui, sans doute, devait être aussi près de la rivière que St-Nicolas de Blois. Revoyons les textes.

Le moine Helgaud, qui devait être bien informé, raconte d'abord que l'intention du Roi était de reconstruire à nouveau, c'est-à-dire totalement, le monastère de Saint-Aignan d'Orléans ; ailleurs, il ajoute qu'il voulait établir la maison de Dieu dans un lieu plus élevé (*in altiori loco*) ([2]), qu'il commença cette amélioration et la conduisit jusqu'au bout. Le déplacement ne fut peut-être pas considérable, mais il fut réel, si on s'en tient au sens rigoureux des expressions. Au lieu de se borner à cette interprétation littérale, Daniel Ramée voit dans ces expressions l'indication d'une opération très simple, l'élévation du sarcophage hors de la crypte et sa *translation à l'étage supérieur*, c'est-à-dire dans le chœur. C'est là ce qu'on peut appeler une traduction libre.

Le plan du Roi était ambitieux, il comportait l'installation et l'érection de 19 autels, nous dit le même témoin ; sur ces 19, deux étaient réservés pour accompagner le tombeau de S. Aignan, c'est-à-dire pour lui faire honneur. *Un autel devait être à la tête et l'autre aux pieds du tombeau.* Il va sans dire que toute cette mise en scène est pour l'église supérieure.

Le temps des confessions sous terre est passé, les reliques sortent de l'obscurité et sont exposées au grand jour dans le sanctuaire. C'est ainsi qu'après l'an mille, les rites funèbres se modifièrent dans les églises, non seulement à Orléans, mais dans toutes les églises de France. On pourrait citer plus d'une installation semblable, adoptée çà et là. Dans le plan de l'église de Saint-Germain des Prés, par exemple, on peut voir que le tombeau du patron était placé dans le sanctuaire entre l'autel saint Étienne érigé contre le *podium* du chevet, et celui de saint Germain qui se trouvait à la tête ([1]). Je crois que telle était la dernière installation du tombeau de saint Martin dans la basilique de Tours.

Le jour de la translation solennelle, dit Helgaud, le Roi, après avoir convoqué un grand nombre de personnages pour lui faire cortège, *tira l'illustre défunt de son sépulcre pour le transférer dans le nouveau temple* ([2]). De crypte et de confession, il n'est pas question parce que sans doute le corps de saint Aignan, comme la plu-

1. Dès le V[e] siècle, Saint-Laurent hors les Murs avait sans doute une crypte, dont le souvenir a été conservé par une autre du XVII[e] siècle.

2. « In altiori loco volens constituere domum Domini super eum in melius construere cœpit et ad finem usque perduxit. (Dom Bouquet, *Historiens de France*, X, p. 110).

1. Lenoir, *Statistique mon. de Paris*, t. I, pl. I.

2. « Levatur illud nobile corpus de sepulcro et transfertur in novum templum, anno 1029. » (*Ibidem.*)

part des reliques, avait été caché dans un enfeu secret.

A Orléans, on ne pouvait pas bâtir une église dans l'emplacement choisi par le roi Robert sans commencer par établir une crypte sur la place du chevet, car la déclivité du terrain est trop rapide en cet endroit pour qu'on puisse obtenir une parfaite égalité de niveau sans cet artifice. Au lieu de construire une enceinte et de la remplir de terre, on a jugé plus simple de tracer sur le sol naturel le plan de la basilique et de lui donner comme piédestal une église inférieure dont les membres correspondent à ceux de l'église supérieure, combinaison heureuse qui a l'avantage de ménager dans le sous-sol des vides utilisables pour les inhumations.

Le problème archéologique et historique dont nous cherchons la solution n'a pas été posé de la même façon par tous les critiques. Daniel Ramée, qui a le plus longuement disserté sur l'âge de la crypte de Saint-Aignan, suppose que les établissements successifs érigés sous l'invocation de saint Aignan n'ont pas varié de périmètre, et comme il est convaincu, avec raison, que le temps et les révolutions ne détruisent jamais les édifices de fond en comble, il déploie toutes les ressources de sa sagacité, toute l'acuité de sa vue pour découvrir les vestiges des travaux exécutés du temps de Charlemagne, sans toutefois remonter jusqu'aux Mérovingiens, bien qu'il soit admis par les historiens d'Orléans qu'il existait, au VIIe siècle, une abbaye connue sous le nom de Saint-Aignan [1]. De ce que l'église actuelle est élevée sur des soubassements importants, il ne s'ensuit pas nécessairement que le premier enfeu de saint Aignan ait été établi dans ce sous-sol. Au XIe siècle, on le sait par plus d'un exemple, la mode était en faveur des cryptes, on en faisait même sans raison dans les cas où le terrain ne le commandait pas, comme à Saint-Bénigne de Dijon ou à Notre-Dame de Chartres, dont les bas-côtés se développent au-dessus de couloirs sans fin.

Daniel Ramée se fit illusion quand il crut tenir les preuves de l'existence d'une confession. A force d'observations et de recherches, il a constaté dans la structure des supports des travaux de consolidation, des renforcements qui, au premier abord, paraissent justifier ses espérances. A la suite de ces applications, certains piliers qui étaient carrés sont devenus cruciformes, d'autres ont pris plus de corps comme pour soulager les sommiers des voûtes au détriment de la largeur des passages. Il y aurait là sans doute quelques arguments à prendre si ces travaux pouvaient être datés, mais l'entreprise paraît difficile, car il n'y a pas de régularité dans l'emploi de la brique, celle-ci n'apparaît que çà et là, sans symétrie, sans suite, dans quelques interstices tantôt verticalement, tantôt horizontalement, comme pour suppléer à un défaut de matériaux. L'appareil employé dans ces réfections est grand, les joints sont épais et saillants. D. Ramée présume qu'elles sont du temps du roi Robert et il en déduit que les maçonneries cachées par les placages doivent être regardées comme contemporaines de Charlemagne. On trouvera l'induction d'autant plus forcée que le petit appareil n'apparaît nulle part dans les murailles de la crypte, pas plus que les chaînes de grosses briques. D. Ramée souffre de cette absence qui le gêne, il nous présente une compensation en nous faisant remarquer que les ouvriers ont taillé leurs matériaux en forme de rectangle allongé et plat comme des briques, mais cela ne suffit

1. *Bulletin mon.*, 1860, 3e série, t. VI, pp. 37 et 232.

pas pour nous convaincre. Cet appareil se retrouve dans les chapelles absidales qui sont, nous le dirons plus loin, du XIe siècle, il n'y a donc pas de base solide de ce côté pour appuyer l'opinion de D. Ramée.

Trouve-t-on du moins dans l'ornementation et les sculptures quelques caractères se rapprochant des productions de l'art carolingien? pas davantage. Les feuillages et les rosaces qu'il a relevés en les exagérant dans leur importance, sur les petites arcatures plaquées contre le mur du déambulatoire, n'ont pas d'âge, pas plus que les moulures qu'il a notées sur les tailloirs des pilastres. On ne connaît pas assez la grammaire de l'art au IXe s. pour affirmer que les imitations de feuillages, de rosaces et de volutes, que les abaques relevés par des cartouches en relief font partie de sa doctrine exclusivement et ne se sont pas perpétués très longtemps. Il faut être très prudent dans ces sortes de classification quand on a peu de justifications à produire, et surtout quand on voit l'art roman appliqué si visiblement dans les deux chapiteaux qui relèvent la monotonie des parois du mur occidental limitant le passage transversal.

Ces deux morceaux de sculpture, les seuls vraiment intéressants de cette crypte, sont précieux pour notre instruction dans l'endroit où ils sont placés. Sur la corbeille de l'un on a tracé des roses, des palmettes et des volutes, son abaque est orné d'un câble et d'un galon conduit en zigzag. Je ne vois rien là qui nous révèle un ciseau carolingien, je puis montrer des chapiteaux pareils dans l'église romane de Champdeniers (Deux-Sèvres). Le style roman du second chapiteau est bien autrement frappant ; les feuillages sont remplacés dans celui-ci par deux animaux dressés dont la tête renversée en arrière broute une tige de végétaux, pendant qu'un personnage armé d'un glaive et casqué attaque un autre personnage barbu et chevelu. N'est-ce pas le chapiteau historié tel qu'il a été imaginé par les sculpteurs postérieurs à l'an mille dans l'école auvergnate ? Loin d'attester l'antiquité de la crypte, ces sculptures s'opposent au contraire à son classement dans les œuvres antérieures au règne du roi Robert, et, comme elles sont insérées dans un appareil de moellons plats et allongés, pareil à celui qui a été employé dans les chapelles rayonnantes, nous sommes fondés à soutenir que les principaux murs de la crypte de Saint-Aignan ne sont pas d'époques différentes.

J'arrive ici à la question de l'âge du plan de cette église que j'ai omis de traiter quand j'ai abordé la première fois le compte rendu de mes impressions Si l'on admettait les appréciations de Daniel Ramée, il en résulterait cette grave conséquence que les architectes carolingiens auraient connu et pratiqué l'art de décorer le chevet des églises d'un déambulatoire et d'y joindre quelques chapelles rayonnantes, autrement dit une *Chorea.* Ici nous en avons cinq. On avouera de prime abord que cette composition est bien savante pour une époque aussi reculée que le IXe siècle. Je n'ai pas à réfuter cette grosse erreur. M. R. de Lasteyrie, dans un mémoire savamment documenté, a démontré que les plus anciennes églises pourvues d'un déambulatoire ne remontaient pas au delà du dernier quart du Xe siècle ([1]).

Retranchons donc cette couronne de chapelles qui sont un anachronisme dans un édifice prétendu carolingien et voyons si les murailles qui nous restent peuvent composer un chevet fermé. Dans tous les

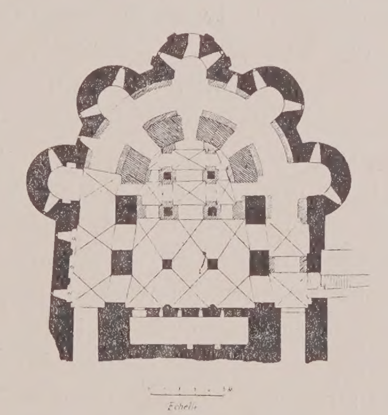
1. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. XXXIV, 1re partie.

édifices anciens, qui ont été augmentés d'un déambulatoire au XI[e] siècle, on retrouve la vieille clôture demi-circulaire et pleine, abritant la confession: c'est le cas de Saint-Denis, de Sainte-Radegonde, de la cathédrale de Nantes, de Notre-Dame de Chartres. Dans chacune de ces églises, on peut supprimer les chapelles rayonnantes, la vieille enceinte du martyrium demeure indépendante.

Il en est tout autrement à Saint-Aignan. Il ne reste plus de clôture pour une confession centrale quand on supprime la couronne des chapelles absidales, on ne voit plus que des piliers sans destination, sans autre fonction que celle de support. S'ils avaient été faits pour une confession souterraine plus ancienne que l'église supérieure, l'architecte ne les aurait pas gardés tout seuls, il aurait respecté aussi l'enceinte continue et enveloppante comme les architectes des églises ci-dessus, au lieu de faire un demi-cycle de piliers isolés, et si cette enceinte avait été trop légère, il aurait doublé son épaisseur par un placage, comme Sainte-Radegonde de Poitiers et à Chartres.

Telles sont les conclusions auxquelles on arrive par une série de déductions quand on observe de près les soubassements du chœur de Saint-Aignan. Elles ne me sont pas venues à l'esprit pendant ma première visite de l'édifice, parce que je n'avais pas de plan et aussi parce que je 'commençais ma tournée dans les confessions de la Gaule chrétienne. D. Ramée était plus favorisé que moi, il avait fait de nombreux voyages en France, il connaissait la plupart de nos monuments, il avait su se procurer des plans. Il est surprenant que la comparaison seule du plan de Chartres avec celui de Saint-Aignan ne lui ait pas ouvert les yeux.

Ce qui est plus étrange pour un archéologue de sa valeur, c'est qu'il ait cherché la confession de Saint-Aignan là où elle ne pouvait pas être, sous le carré du transept. Le caveau en forme de carré long établi transversalement à l'axe de la crypte et de l'église ne remplit aucune des conditions imposées par les rites et l'usage pour faire fonction de confession ou de *martyrium ;* il est absolument obscur, ses fenêtres étroites, percées trop haut pour satisfaire la curiosité des fidèles, sont des trous d'aération, il manque de dégagements, il n'est pas sous le maître-autel supérieur et il n'offre pas non plus la possibilité d'appliquer un autel contre la sépulture principale. En nous le présentant, Daniel Ramée s'empresse de nous dire qu'il n'a rien d'anormal, que les confessions *sont toujours distinctes des cryptes*, mais il s'abstient de nous fournir des spécimens du même genre. Crypte et confession sont deux termes qui se prennent l'un pour l'autre dans le vieux langage chrétien. D'abord, la confession occupe toute la crypte, puis, quand on arrive au IX[e] siècle, elle n'occupe plus que le centre, parce qu'il y a une galerie en pourtour pour la circulation des pèlerins. Nous avons des types certains de confes-



Saint-Aignan d'Orléans. — Plan de la crypte,

sions carolingiennes à Saint-Gall, à Saint-Philbert de Grandlieu, à Chartres, à Saint-Aphrodise de Beziers, nous n'y voyons qu'une disposition uniforme, toujours le tombeau, ou la place qui lui est réservée est au fond de l'abside. Dans le sous-sol de Saint-Aignan, je ne vois rien de préparé pour une installation semblable, ni trace de clôture et de grillage sur les piliers; et j'en conclus que le sous-sol du sanctuaire n'a pas été fait pour une exposition de sarcophage.

L'opinion que je défends est le résultat de longues observations qui m'obligent à changer mon premier jugement. Quand je suis entré, il y 12 ans, dans la crypte de Saint-Aignan, je commençais ma tournée dans les édifices souterrains et mes yeux n'étaient guère habitués à démêler les principes qui ont présidé aux expositions de sarcophages aux différentes époques de l'Histoire. Je me suis laissé influencer par le double escalier, par les gros joints de la maçonnerie, par le large passage transversal qui semble fait pour favoriser la station des pèlerins, par les arcatures plaquées contre les parois du déambulatoire que j'assimilais aux fresques si communes dans les confessions. Tous ces signes sont trompeurs, tellement qu'aucun critique n'a poussé les hauts cris quand j'ai pris parti pour l'antiquité du sous-sol de Saint-Aignan.

L'auteur, qui aurait pu le mieux rectifier mon erreur est Rohault de Fleury qui a publié de si beaux ouvrages sur *la Messe* et les *Saints de la Messe* ([1]) et qui a fait preuve d'une grande érudition dans certains chapitres, mais il est arrivé armé d'un crayon, plus disposé à dessiner qu'à se livrer à des comparaisons et à faire disséquer le monument. Lui aussi a parlé de Saint-Aignan d'Orléans, parce que les discussions des archéologues avaient rendu célèbre la crypte dédiée à cet évêque, et, au lieu d'envisager la question dans toute son ampleur, il s'est rabattu sur un accessoire qui n'a pas de valeur, sur le caveau rectangulaire dont j'ai parlé plus haut, croyant que l'opinion de D. Ramée était définitive. Le prestige de l'auteur lui fit croire qu'il était bien réellement en face d'une confession, et son imagination encore pleine des souvenirs de Rome et de ses confessions authentiques, acheva de l'égarer en lui montrant des *Jugulaires*, là où l'architecte n'a voulu établir que des prises d'air.

Rohault de Fleury n'a pas vu que ces prétendues *fenestellae* de dévotion sont percées bien au-dessus de la tête des fidèles qui circulaient dans le couloir parallèle et qu'il est impossible d'indiquer comment les yeux auraient pu s'en servir. Le caveau d'ailleurs ressemble à un enfeu ordinaire, à un dépôt quelconque de tombeaux. Ces objections sont venues sans doute à l'esprit de M. Rohault de Fleury, car il a cherché les moyens de corriger la forme de ce caveau pour nous le faire accepter, il le recompose avec des piliers différents comme s'il avait occupé une plus large place dans le sous-sol. C'est un travail de pure imagination qui prête le flanc à de nombreuses attaques et qu'il faut abandonner. Jugeons le monument tel qu'il est, et demandons-nous s'il n'est pas vrai que nous sommes en présence de soubassements savamment combinés pour supporter un chevet pareil au chœur de Sainte-Radegonde de Poitiers ou à celui de Saint-Germain-des-Prés, édifices datés du XIe siècle par tous les archéologues. L'architecte n'a certainement pas pensé à ménager une confession dans son sous-sol, autrement, il aurait réduit le nombre de ses sup.

1. *La Messe*, t. II, pl. 134.

ports, ou bien il les aurait faits plus gracieux comme à Saint-Avit. Il n'y a pas à dire que la partie centrale peut être plus ancienne et qu'on y a ajouté ensuite la *chorea* des cinq chapelles absidales qui, de l'avis de tous les bons juges, sont une invention postérieure à l'an mille, toutes les parties se tiennent d'une façon étroite et sont sorties de terre ensemble. Il n'y a pas d'enceinte continue pour soutenir le rond-point.

L'architecte lui a préféré quatre massifs à section tournante qui correspondent aux massifs des chapelles absidales et maintiennent avec eux l'équilibre total. L'espace libre au centre n'a que 7,50 de largeur et cependant, il n'a pas voulu rien risquer, il l'a divisé en petites nefs et érigé six piliers pour soutenir ses voûtes d'arêtes, de telle sorte que le sous-sol paraît absolument sacrifié à la nécessité d'établir un piédestal solide, capable de supporter un poids considérable. C'est là la véritable impression qu'on éprouve quand on circule, sans idée préconçue, dans les parties basses du chevet de Saint-Aignan. On se demande en voyant cette multiplicité de supports grossiers comment on pourrait installer un sarcophage et un autel adossé dans cette crypte, suivant les rites de l'église mérovingienne, et satisfaire aux exigences des fidèles de cette époque.

Pour mieux se rendre compte de la différence qui sépare cette pseudo-confession des véritables dépôts installés en vue de favoriser les démonstrations de piété autour d'un tombeau, il faut jeter les yeux sur la photographie des confessions qui sont demeurées à peu près intactes comme celles de Saint-Mathias de Trèves et de Saint-Maixent, où les tombeaux et leurs autels gardent la position rituelle des anciens temps. Dans ces deux exemples on sera frappé de la légèreté des colonnes et des facilités d'accès accordées aux pèlerins.

Il y a un autre point faible dans la crypte d'Orléans. Je lui reproche encore de ne pas avoir gardé sur ses murs quelques marques sensibles des démonstrations de piété qui,



Saint-Aignan d'Orléans. — Vue intérieure de la crypte.

dit-on, s'y seraient produites. Il est étrange qu'un culte aussi populaire, que le prétendu théâtre de tant de manifestations ne se révèle pas à nos yeux par des vestiges de fresques ou des débris de barrières sculptées, par des inscriptions de sarcophages. Un dénuement aussi grand est bien loin des décorations que nous sommes habitués à rencontrer dans les confessions authentiques ; il nous impressionne d'une façon fâcheuse quand il vient s'ajouter aux remarques précédentes que nous résumons en disant : son plan est en désaccord complet

avec tout ce que nous savons sur les confessions des temps carolingiens qui sont fermées et avec celles des temps antérieurs qui sont largement installées. Nous devons donc renoncer à chercher dans l'église actuelle de Saint-Aignan des vestiges quelconques d'un culte antérieur à l'an mille [1].

Il est regrettable qu'aucun auteur n'ait pris soin de nous retracer la confession mérovingienne où le sarcophage du grand évêque fut exposé à la vénération des fidèles jusqu'au IXe siècle, nous aurions fait volontiers une comparaison avec celle de Saint-Avit qui a des caractères d'antiquité bien accusés et nous aurions pu tirer des conclusions certaines.

Sur la sépulture de saint Euverte, évêque du IVe siècle, dont le souvenir était cher aux Orléanais, nous sommes mieux renseignés; bien que l'abbaye chargée de garder son corps ait été plusieurs fois reconstruite, le dépôt de ses reliques a traversé huit siècles sans altération et reparut au jour au XIIe siècle en présence de l'abbé de Saint-Denis, Suger, qu'on avait appelé pour la circonstance. En cherchant dans le fond du chevet, derrière le maître-autel on s'aperçut qu'il existait un réduit parfaitement muré où se voyait une grande châsse de bois qui jadis avait dû être montée sur des piliers pour contenter la curiosité.

Une grande table d'ardoise en forme de couvercle de tombeau fut aperçue ensuite et encouragea les fouilleurs à continuer les recherches [1]. En creusant, la pioche mit au jour deux sarcophages (de pierre sans doute) superposés l'un sur l'autre. L'un était vide : c'était sans doute celui du galloromain Tetradius, qui, suivant la tradition, lui avait offert son domaine ; l'autre contenait le trésor qu'on cherchait.

Le compte rendu ajoute que le caveau contenant les deux sarcophages était carré et que les quatre murs étaient maçonnés avec des briques recouvertes d'un enduit lisse et rougeâtre. Pourquoi ce luxe de décoration pour un enfeu semblable à une cachette ? C'est que le constructeur a voulu en faire un dépôt définitif et imiter les *memoriæ* que les premiers chrétiens édifiaient pour leurs défunts les plus vénérables. La voûte était ordinairement à plein cintre, et la descente était réduite à un seul escalier proportionné à la capacité de l'abside. Les fouilles pratiquées en 1857 dans la nef de Saint-Euverte ont établi que la première abside avait seulement 4^m,20 d'ouverture. Cette exiguïté est d'accord avec le plan des autres confessions que nous signalerons dans nos prochaines études.

Léon MAÎTRE.

1. On trouvera dans l'Album de Ch. Pensée annexé à l'*Histoire architecturale d'Orléans* de M. de la Buzonnière, des dessins des chapiteaux et des arcatures de la crypte.

1. « Dehinc fodientes duos sarcofagos non longo a se intervallo alterum super alterum invenimus, qui et ipsi erant intra quatuor parietes altrinsecus sibi oppositos, pulcherrimos quidem et ex laterculis pictis compositos cemento optimo plano et rubeo litos. »
Dom Martène, *Thesaurus anecd.*, t. I, p. 414.



La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(suite)* [1].

Apparition à Pierre.

L'APPARITION à Pierre du Seigneur ressuscité n'est mentionnée que par saint Luc, et d'une manière indirecte, en quelques mots : cet évangéliste se contente de dire que lorsque les deux disciples furent revenus d'Emmaüs à Jérusalem, ils trouvèrent les Apôtres s'entretenant d'une récente apparition de Jésus à Simon.

Rien d'étonnant dès lors que les imagiers n'aient pas attaché à cet épisode une importance égale à celle des autres apparitions : d'ailleurs le silence des textes sacrés ne leur fournissait aucune indication susceptible d'interprétation sculpturale : aussi



Fig. 102. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Apparition du Christ à Pierre

ne trouvons-nous cette scène figurée sur aucun portail, pas plus sur ceux qui retracent les faits évangéliques que sur ceux consacrés à la vie de saint Pierre [1] : on a cru la deviner sur quelques chapiteaux romans de Bourgogne ou de Languedoc ; mais la seule interprétation certaine et dé-

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235, 310, 366.

1. Aulnay, Pont-l'Abbé, etc.

taillée que nous en possédions est encore celle de la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris : série unique par la magnificence de l'exécution comme par le choix des sujets, et à laquelle il faut toujours



Fig. 103. — Détail du paliotto de Salerne. — Apparition de Jésus. Jésus et S. Thomas.

revenir quand on veut étudier l'iconographie des apparitions de Jésus.

Jean le Bouteiller, profitant de la liberté que la concision des textes laissait à son génie inventif, ou interprétant peut-être une tradition légendaire que nous n'avons pu retrouver, nous présente successivement deux tableaux *(fig. 102)*: d'abord c'est dans l'intérieur d'une maison que Jésus, tenant la croix de résurrection, se montre à l'Apôtre ; celui-ci joint les mains en un geste de pieuse admiration ; au dehors, devant la porte, un disciple imberbe qui paraît être saint Jean, tourne la tête, comme s'il avait une vague intuition du miracle. Dans la seconde scène, Simon-Pierre est seul avec le Christ : celui-ci, le buste nu, lève la main pour le bénir, et le Chef de l'Église naissante se jette à genoux, levant vers son Maître un long regard de soumission et d'amour ; on croit l'entendre murmurer : « *Vere tu es Deus, Deus meus !* »

Plus anciennement, sur le paliotto de Salerne *(fig. 103)* a été représentée une apparition du Christ ressuscité, qu'il est difficile d'identifier avec les récits d'aucun des quatre Évangélistes : en avant d'un fond d'arbres, qui pourrait représenter le jardin du sépulcre, le Christ, chaussé de sandales, est debout ; contrairement aux traditions, il tient de la main gauche, non une croix, mais un volumen ; la droite est étendue, soit pour bénir, soit pour relever les deux personnages qui, de chaque côté de lui, fléchissent le genou [1] : tous deux sont imberbes, et le second paraît être une femme. Nous ne croyons pas qu'il faille voir dans ce curieux panneau une apparition de Jésus à Marie et à Jean : ce sujet, nous l'avons dit, n'a été imaginé que par l'ingénieuse piété des auteurs de Mystères, c'est-à-dire trois ou quatre siècles après que les artistes byzantins de l'Italie méridionale avaient cessé de sculpter leurs plaques d'ivoire.

1. On a cru parfois reconnaître dans cette scène la Transfiguration : l'ordre des sujets s'y oppose, car elle est sculptée sur la même plaque que l'apparition à Thomas ; en outre, un Byzantin aurait figuré le Thabor par une éminence quelconque, et aurait montré Pierre, Jacques et Jean. — Peut-être est-ce une apparition à deux Marie (au lieu des trois, habituellement représentées).

Apparition aux disciples d'Emmaüs.

AU contraire de l'apparition à Pierre, celle aux deux disciples a été racontée par saint Luc dans une page de poésie si attendrie et avec un tel luxe de détails, que certains commentateurs se sont demandé si cette peinture vivante pouvait avoir été faite par un autre que par un témoin, par un auteur de la scène, et si le compagnon de Cléophas dont saint Luc tait le nom, n'aurait pas été l'évangéliste lui-même. Quoi qu'il en soit, les imagiers romans, séduits par le pittoresque du récit,



Fig. 104. — Tympan d'une porte latérale du narthex de Vézelay. — Les pèlerins d'Emmaüs. — L'Ascension.

ont tenu, eux aussi, à retracer toutes les circonstances de cette merveilleuse apparition. D'abord c'est la rencontre sur le chemin : Jésus s'approche des deux pèlerins, et fait route avec eux, en leur expliquant les Écritures et le sens caché des prophéties. — Puis, il est dans l'hôtellerie du bourg, assis à table avec eux, et il bénit le pain. — Enfin les deux disciples retournent à Jérusalem pour rapporter aux Apôtres que le Christ est ressuscité, et qu'ils l'ont reconnu à la fraction du pain. Ces trois scènes successives se déroulent sur les chapiteaux du portail de Chartres et sur la plupart des monuments romans où est traité ce chapitre de l'Évangile ; nous le retrouvons notamment au linteau d'une porte latérale de Vézelay *(fig. 104)* et l'on

nous permettra de décrire avec quelque détail ce remarquable morceau dont, par suite de mutilations iconoclastes, on n'a généralement pas jusqu'ici reconnu exactement la signification.

On annonce en effet communément pour sujet de ce linteau : apparition à Emmaüs et deux autres apparitions. Or les trois scènes ne sont, comme à Chartres, que les trois actes du même épisode. A la gauche du spectateur, voici, près d'un arbre de la route, un personnage debout, vêtu d'une robe assez courte et coiffé, semble-t-il, d'un bonnet ; ses mains sont brisées, ainsi que la moitié de sa tête ; mais sur son nimbe, énorme comme tous ceux de Vézelay, on

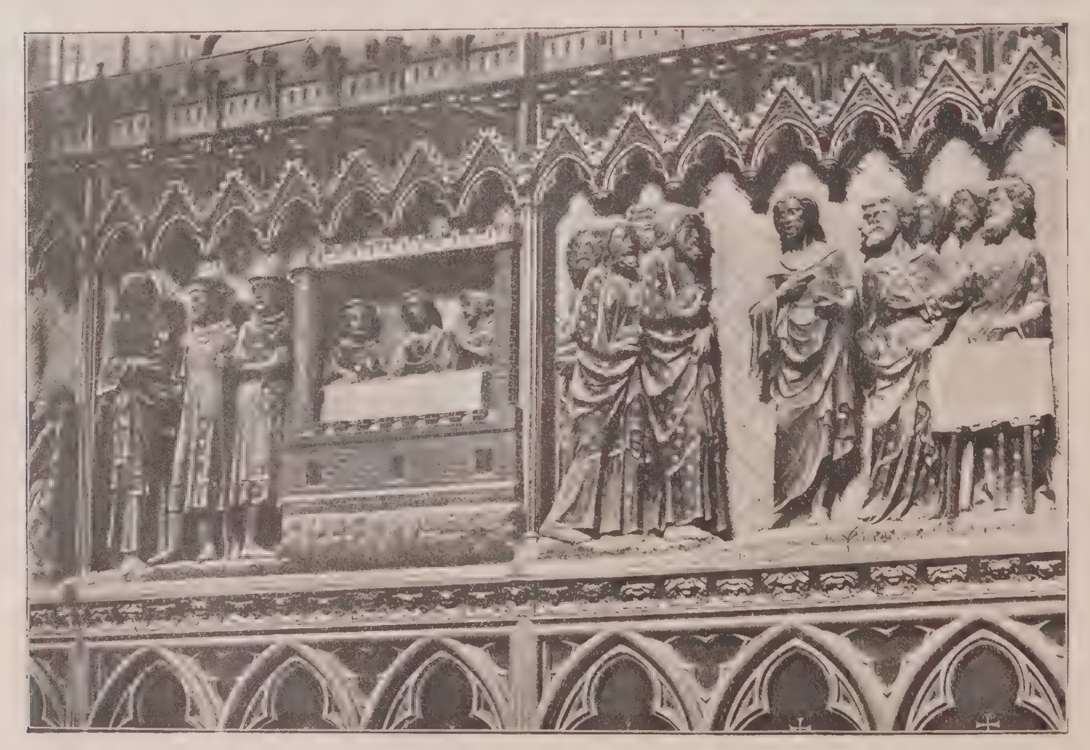


Fig. 105. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Les pèlerins d'Emmaüs. — Apparition du Christ aux dix apôtres.

distingue la trace d'une croix. C'est donc Jésus qui s'avance à la rencontre des deux disciples : ceux-ci, couronnés d'un nimbe uni, portent sur l'épaule [1] leur besace de pèlerin et semblent écouter leur compagnon inconnu. — Au milieu du linteau, c'est l'intérieur de la salle d'auberge d'Emmaüs, où les voyageurs sont entrés, voyant venir la nuit : une arcade semi-circulaire encadre une sorte de niche à fond concave, accusant sur sa paroi une intention de perspective bien rare au XIIe siècle : quelque bizarre que soit une telle représentation, on doit reconnaître qu'elle est claire et que, pourrait-on dire, elle parle au regard. Accolée contre cette large arcade s'en trouve une autre très étroite qui figure, de façon moins heureuse, la porte de l'hôtellerie.

1. Du moins le premier des deux ; pour le second, l'attribut, trop mutilé, reste incertain.

Toute la largeur de la petite salle voûtée est occupée par une table reposant à chaque extrémité sur une colonnette, comme un autel; elle est couverte d'une nappe irrégulièrement drapée, assez courte pour laisser voir le bas des robes et les pieds des trois convives, assis de face. Jésus, plus grand que les deux autres, et reconnaissable à son nimbe crucifère, tient un pain rond, qu'il semble couper avec un couteau : la pierre est à tel point mutilée, que nous n'osons certifier ce détail, qui d'ailleurs ne serait pas absolument contraire à la tradition iconographique du XII[e] siècle [1]. Les deux disciples, assis aux côtés du Christ, le regardent. — Enfin, les deux pèlerins, ayant

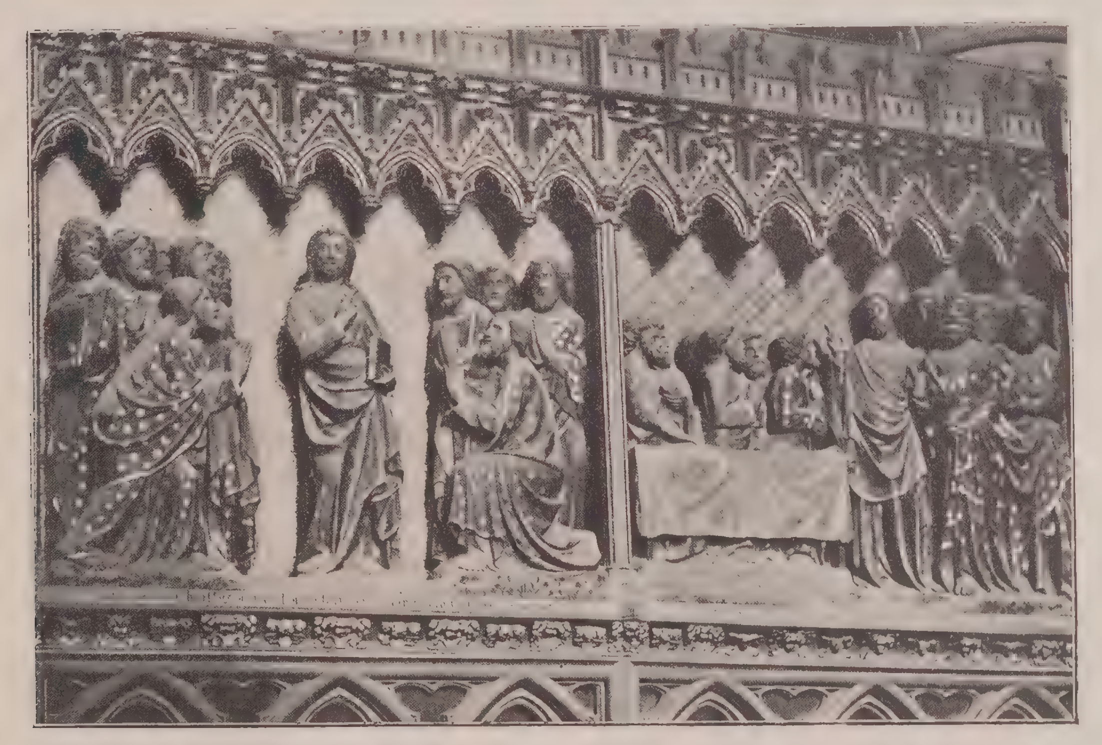


Fig. 106. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Apparitions de Jésus aux apôtres en Galilée et sur la montagne.

repris sur l'épaule leur bâton de voyage, s'éloignent de l'hôtellerie où leur est apparu Jésus, et retournent en hâte à Jérusalem, annoncer le prodige : le nombre des personnages, l'absence de croix sur leurs nimbes, leur attitude, indiquent bien que tel est le sujet de cette dernière scène.

On trouve au musée de Durham un bas-relief roman provenant de la cathédrale de cette ville : il est indiqué sur les catalogues comme représentant les pèlerins d'Emmaüs et deux autres apparitions du Christ ; d'après la description sommaire qui nous en a été donnée, nous avons tout lieu de penser que, là encore, il s'agit du développement de la scène unique d'Emmaüs. — A la façade de Lincoln, M. Trollope avait cru reconnaître cette même scène condensée en un seul tableau : nous avons été assez heu-

1. Nous avons relevé l'emploi de couteaux dans la Cène, à Saintes, à St-Julien-de-Jonzy, etc. (voir ci-dessus, au chapitre : Cène. *Revue de l'Art chrét.*, année 1906, p. 379.

reux pour établir qu'en réalité ce bas-relief assez fruste figure la parabole du Mauvais Riche, traitée selon la même formule qu'à Moissac, à Avila et à Argenton-Château.

En résumé, il semble qu'au XII[e] siècle, sauf dans les cas exceptionnels où l'emplacement dont ils disposaient ne le leur a pas permis, les imagiers ont divisé cet épisode en trois tableaux ; bien entendu quand ils n'avaient à décorer qu'un chapiteau, comme au cloître de la Daurade de Toulouse ou au portail de Notre-Dame d'Etampes, ils se sont contentés de la scène de l'hôtellerie, qui seule est essentielle [1].



Fig. 107. — Cathédrale du Mans. — Boiseries de la sacristie (XVI[e] siècle). — Les Pèlerins d'Emmaüs. — Satire contre les protestants. (Cliché de M. MARTIN-SABON).

A partir du XIII[e] siècle au contraire, on ne trouve plus jamais la série des trois tableaux, et bien rares même sont les imagiers qui nous montrent encore les deux premiers. Tel Jean le Bouteiller sur la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris *(fig. 105)* : cet artiste paraît, dans la première scène, avoir choisi le moment où les deux pèlerins retiennent Jésus, qui faisait semblant de passer outre, et l'invitent à entrer avec eux dans l'hôtellerie ; dans la seconde scène, il montre le Christ brisant réellement le pain, tandis qu'un des disciples, mains jointes, s'apprête à recevoir cette communion deux fois divine [2].

Mais, dans cette seconde partie du moyen-âge, le sujet d'Emmaüs n'est plus guère traité en sculpture monumentale [3] que sur des parties accessoires et exiguës de la construction : à Auxerre, à Abbeville, à Rue, il occupe une des niches de la voussure et nous montre invariablement Jésus à table entre les deux pèlerins. — De cette scène ainsi composée, la peinture, au XVI[e] siècle et de nos jours, devait laisser deux interprétations immortelles : la toile de Léonard de Vinci, où les traits des saints personnages respirent une piété si douce, un amour si profond ; et celle du maître espagnol moderne, pour qui le Divin

1. Au XII[e] siècle, on trouve encore les Pèlerins d'Emmaüs à San Domingo de Silos.

2. Sur une boiserie de la sacristie du Mans (XVI[e] siècle, *fig. 107*), le sculpteur a donné, contrairement à l'usage, la place principale à l'entretien sur la route, et a relégué le repas dans un compartiment accessoire. On remarquera, sur ce panneau, le singulier nimbe du Christ.

3. Dans les arts mineurs ce sujet est même complètement abandonné : c'est ainsi que les diptyques d'ivoire du XIV[e] siècle, qui pourtant détaillent les épisodes postérieurs à la Résurrection (apparitions à Madeleine, aux trois Marie, à Thomas ; Ascension ; Pentecôte), ne représentent jamais la scène d'Emmaüs (voir les diptyques du musée de Berlin, du British Museum, du trésor de Soissons (à South-Kensington) etc.)

Convive vient déjà de disparaître, laissant derrière lui une lueur, un rayonnement surnaturel qui illumine l'âme et le regard des pèlerins (¹).

Apparition aux dix Apôtres. Apparition à S. Thomas.

D'APRÈS le récit de S. Luc, c'est au moment même où les deux disciples, revenus à Jérusalem, rendaient compte aux Apôtres du prodige d'Emmaüs, que Jésus apparut parmi eux : il semble donc, en tenant compte de l'absence de Thomas, qu'il devait y avoir à cette scène douze assistants. Mais, comme S. Jean ne mentionne pas la présence des pèlerins d'Emmaüs dans le cénacle, et que d'ailleurs le nombre de douze personnages aurait pu prêter à confusion, les rares artistes qui ont traité ce sujet n'ont montré que les dix apôtres : nous en trouvons divers exemples dans les enluminures des manuscrits. Dans la grande sculpture, la clôture du chœur de Paris nous montre à peu près seule ce sujet : les Apôtres sont là divisés en deux groupes : les uns bizarrement assis deux par deux d'un même côté d'une petite table, interrompant leur repas et levant les yeux à la vue du Christ ; les autres debout, se pressant autour du Maître. Au milieu est Jésus debout; il lève la main pour bénir en prononçant cette parole, qu'il va répéter deux fois : « la paix soit avec vous! » — Selon S. Luc, le Christ montra ensuite aux Apôtres ses plaies et sans doute pour les convaincre mieux encore de la réalité de sa résurrection, leur demandant quelque nourriture, il mangea avec eux des poissons et un rayon de miel. Cette dernière partie du récit évangélique n'est, à notre connaissance, figurée sur aucun monument du moyen-âge, mais c'est évidemment pour y faire allusion que Jean le Bouteiller a groupé, comme nous l'avons vu, une partie des Apôtres auprès d'une table (*fig. 105 et 106*). Sur un diptyque de travail français du XIVᵉ siècle, qui faisait partie de l'ancienne collection Spitzer, on trouve également l'apparition de Jésus aux Apôtres

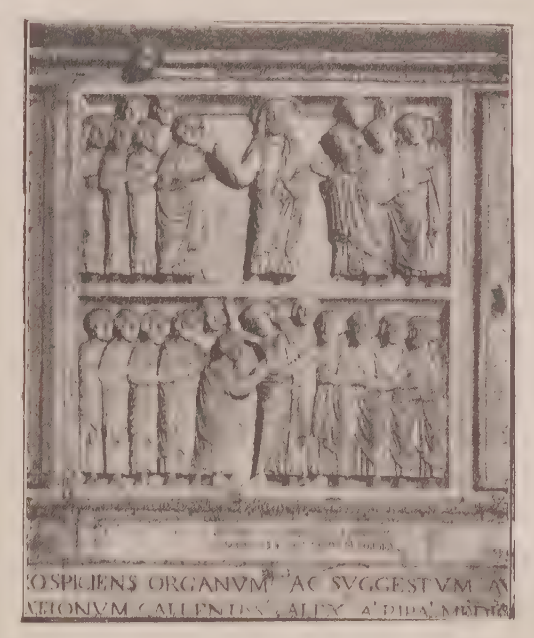


Fig. 108. — Détail de l'ambon de S. Bartolommeo in Pantano, à Pistoie, par Guido DE COME. — Jésus apparait en l'absence de S. Thomas. — Jésus fait toucher ses plaies à S. Thomas.

attablés voisinant avec la scène de l'incrédulité de S. Thomas.

Guido de Côme qui, au XIIᵉ siècle, sculpta l'ambon de San Bartolommeo in Pantano, à Pistoie (*fig. 108*) a bien aussi représenté les deux phases de l'épisode ; mais si les gestes et les attitudes, fort naturels, révèlent un art très avancé pour l'époque, ils manquent totalement de pittoresque et de variété. Ici le Christ est debout, tenant en main un volumen et faisant un geste oratoire; de part et d'autre, onze Apôtres l'entourent, et ce nombre pourrait faire dou-

1. Tableau du musée de peinture moderne de Madrid.

ter du sujet, si une inscription gravée au-dessus n'indiquait expressément l'absence de Thomas. — Là, l'Incrédule est présent (et pourtant on ne compte encore que onze Apôtres): au milieu des disciples, il forme un groupe central avec le Sauveur : celui-ci,

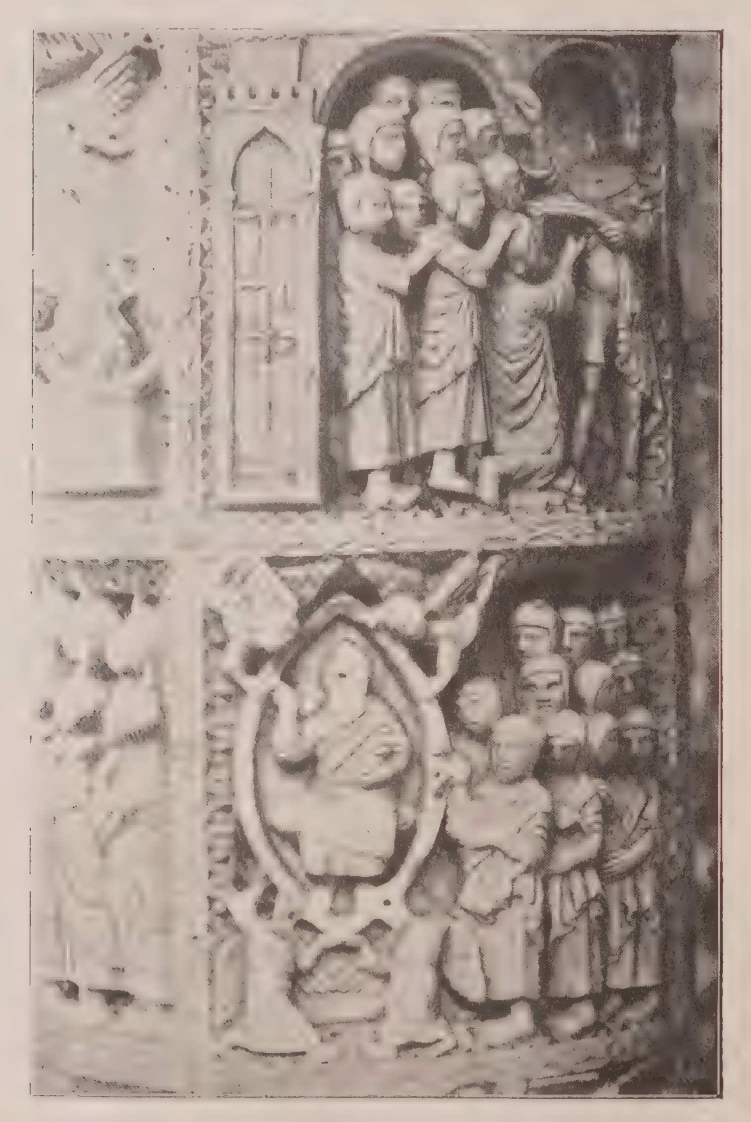


Fig. 109. Détail du chandelier de Gaëte (Italie, XIIIe siècle, marbre). — Jésus fait toucher ses plaies à S. Thomas. — Ascension, *à gauche : en haut*, les Saintes Femmes au tombeau, *en bas*, la Pentecôte.

torse nu, lève le bras, soit pour mieux découvrir son côté, soit pour appuyer du geste sa parole : « Heureux ceux qui, sans avoir vu, ont cependant cru! » — Thomas, timide et pourtant soucieux d'assurer sa conviction, avance doucement le doigt vers la plaie du Maître ressuscité.

En ce qui concerne le nombre des Apôtres, nous remarquerons ici, comme nous l'avons fait déjà à propos de l'Entrée

à Jérusalem et du Lavement des pieds, que les artistes byzantins et romans s'attachaient, avec un soin scrupuleux à montrer le collège apostolique au complet : ou plus exactement à montrer le nombre d'Apôtres indiqué par l'Évangile dans chaque circonstance particulière. Mais ici ils n'ont point su démêler exactement dans les textes si le successeur de l'indigne Judas avait été élu avant ou après l'apparition de Jésus, et si, par suite, la scène devait comporter onze ou douze assistants : sur le paliotto de Salerne (*fig. 103*), sur le chandelier de Gaëte (*fig. 109*), nous en trouvons onze seulement; à San Domingo de Silos (*fig. 110*) et plus tard (XIV[e] siècle) sur l'autel de Pistoie, douze. Mais dès avant cette dernière époque, les imagiers s'étaient affranchis d'une si scrupuleuse exactitude et, par crainte sans doute de la monotonie, ne montraient plus que quelques disciples [1], aux-

1. On en trouve un seul à la Daurade et à Semur, deux à Saint-Thomas de Strasbourg, cinq à Fribourg, sept à Valladolid, à peu près autant à la cathédrale de Strasbourg et aux voussures d'Auxerre et d'Abbeville.



Fig. 110. — Bas-relief du cloître de San Domingo de Silos (Espagne XII[e] siècle). — Jésus montrant ses plaies à S. Thomas.



Fig. 111. — Ébrasement de la porte occidentale de la cathédrale de Fribourg en Brisgau. — Incrédulité de S. Thomas. S. Jean à la Porte Latine. — Martyre de S. Pierre.

quels parfois ils adjoignaient la Vierge ([1]).

On sait que la double apparition de Jésus eut lieu dans le Cénacle, les portes étant fermées : quelques imagiers se sont attachés à ce détail, et l'ont rendu avec plus ou moins de bonheur. Le procédé le plus original est assurément celui imaginé par l'ivoirier de Salerne (*fig. 103*), qui pose délibérément au premier plan la muraille extérieure de la maison, percée de petites fenêtres carrées et d'une porte fermée d'un formidable verrou; mais le regard, plongeant par dessus la frise de la muraille, aperçoit à mi-corps le Christ et les Apôtres,

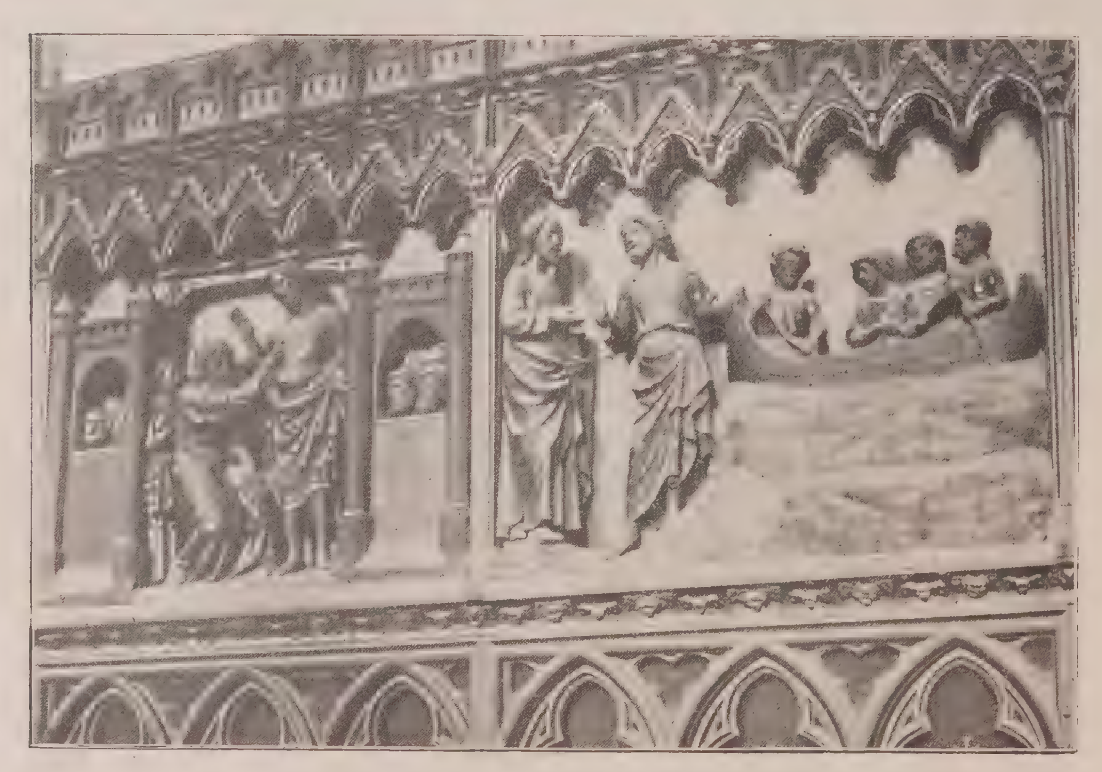


Fig. 112. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Incrédulité de S. Thomas. — Apparition de Jésus au bord du lac.

de taille disproportionnée à leur minuscule habitation. — A Gaëte (*fig. 109*), les personnages sont groupés sous une voûte; sur le côté, une porte ogivale fermée, surmontée de créneaux, indique l'extérieur de l'édifice. — Les imagiers postérieurs, au tympan de Strasbourg (*fig. 57*) et sur la clôture du chœur de Paris (*fig. 112*), ont moins nettement exprimé la réclusion du cénacle : là, les Apôtres sont réunis sous une sorte de petit hangar couvert en tuiles, à la porte duquel rôde un chien de garde, ici, c'est une sorte de castel, divisé en trois corps de logis : dans les corps latéraux, on aperçoit, par de petites fenêtres ouvertes, les Apôtres entassés ; dans la partie centrale, que ne cache aucune clôture, se déroule la scène essentielle.

Étudions maintenant l'attitude des divers personnages :

Thomas est debout à San Domingo de Silos, à Pistoie, à Semur, etc. ; mais plus souvent, saisi d'un respect craintif au mo-

1. Fribourg-en-Brisgau (*fig. 111*).

ment de toucher le Corps divin, il s'incline, comme à Salerne, à Paris (clôture du chœur), à San Pablo de Valladolid ou à Saint-Thomas de Strasbourg, où même il s'agenouille complètement (chandelier de Gaëte, chapiteaux du cloître de la Daurade à Toulouse, du portail de Fribourg-en-Brisgau *(fig. 111)*, et la plupart des ivoires des XIII[e] et XIV[e] siècles). On le voit, les deux attitudes se rencontrent également à toutes les époques. — Les autres Apôtres, debout [1], jouent un rôle purement passif ; jusqu'au XIII[e] siècle, pour pouvoir les représenter au complet,



Fig. 113. — Tympan de porte de l'église de Semur-en-Auxois. — Histoire de S. Thomas.

on les entassait généralement en rangs serrés (San Domingo de Silos, Gaëte, etc.). Ensuite leurs mouvements acquirent plus de liberté, sans devenir pour cela plus expressifs ; seul, un des Apôtres de la cathédrale de Strasbourg *(fig. 57)* montre du doigt saint Thomas, moins peut-être pour attirer sur le miracle l'attention des fidèles, que pour obéir, en riant de l'incrédule, à cette verve satirique que nous avons si souvent constatée chez les imagiers allemands du XIV[e] siècle.

A Saint-Thomas de Strasbourg, les Apôtres sont, exceptionnellement, assis, sans doute en raison du peu de hauteur dont disposait le sculpteur aux extrémités du tympan.

Le Christ est naturellement toujours

1. Sur l'autel de Pistoie, ils sont exceptionnellement assis.

debout : couvert quelquefois encore du suaire [1], mais plus souvent d'un manteau, il tient rarement la croix de résurrection. — Quand il est vêtu du suaire, son buste



Fig. 114. Cathédrale du Mans. Boiseries de la sacristie (XVIe siècle). Repas du Christ au bord du lac. Cliché de M. Martin-Sabon).

est naturellement nu, et l'Apôtre peut sans obstacle porter la main au côté du Sauveur ; mais, lorsque le costume est plus compliqué, Jésus doit, pour découvrir sa plaie, soit écarter le vêtement [2], soit, ce qui ne

1. Clôture de Paris, façade de Valladolid.
2. Salerne, San Domingo de Silos, Valladolid, etc.

laisse pas d'être au moins disgracieux, le relever [1]. Généralement il se borne à montrer ainsi son côté ouvert et à lever le bras [2] pour faciliter l'investigation de Thomas ; mais on a remarqué [3] qu'à Semur-en-Auxois *(fig. 113)*, pour triompher d'une dernière indécision de l'Apôtre, il lui saisit la main, et la porte lui-même à sa plaie. Il ne se contente donc plus de permettre la recherche qui aboutira à la constatation de sa Divinité : il veut qu'on s'instruise, qu'on discute, sachant que la religion sortira toujours fortifiée d'une discussion conduite avec bonne foi et bonne volonté. A la fin du moyen âge, l'Église commençait d'être en butte à des critiques, à des recherches plus ou moins scientifiques : l'artiste de Semur semble avoir voulu exprimer qu'elle était loin de les redouter. Que ce soit là, ou non, la signification de ce geste très rare [4] de Jésus, on doit reconnaître que ce groupe de Semur est une des œuvres les plus belles et les plus expressives qu'ait produites le XIVe siècle.

Apparition sur les bords du lac. Pêche miraculeuse.

NOUS ne nous étendrons pas longuement sur ce sujet ayant déjà traité incidemment de la Pêche miraculeuse à propos de la tempête apaisée [5] et du repas au bord du lac à propos de la Cène [6]. Il nous suffira de signaler deux compositions qui mettent en œuvre le prologue et la

1. Gaëte.
2. Salerne, San Domingo de Silos, Gaëte, etc.
3. *Histoire de l'Art*, article de M. André Michel.
4. Ce geste se retrouve pourtant, un peu moins expressif peut-être, sur le chapiteau de Fribourg-en-Brisgau *(fig. 111)*, œuvre contemporaine de la porte de Semur ; et aussi sur un tympan de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg.
5. Voir l'article « Pêche miraculeuse ». (*Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 182).
6. Voir l'article « Cène ». (*Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 379.)

conclusion de ce chapitre de l'Évangile selon saint Jean.

A la clôture de Notre-Dame de Paris (*fig. 112*), le Seigneur, apparaissant à Pierre sur le rivage, lui commande de gagner le large et de jeter les filets ; l'Apôtre esquisse un geste de doute : « Maître, nous avons travaillé toute la nuit sans rien prendre... », mais aussi de soumission : « ...néanmoins, sur votre parole, nous jetterons les filets ». Et, docile, il s'apprête a monter dans la barque minuscule, qu'il retient par la proue. Déjà l'esquif flotte, et trois des quatre pêcheurs qui y ont pris place tirent les nasses dont on voit les mailles dessinées dans la masse des eaux.

L'autre composition n'appartient déjà plus au moyen âge, mais à la Renaissance : c'est un panneau de boiserie de la cathédrale du Mans (*fig. 114*). Nous la reproduisons néanmoins, car elle constitue, à notre connaissance, la seule représentation sculptée ancienne du repas du Christ au bord de la mer de Tibériade. Partout ailleurs où nous voyons Jésus et les Apôtres manger les poissons, on peut penser, comme nous l'avons expliqué, qu'il s'agit d'une figure, plus ou moins déformée, de la Cène. Mais ici, le vaisseau qui flotte au second plan sur les eaux du lac, les Apôtres vidant les filets et plaçant au fur et à mesure les poissons sur le gril, ces deux rayons de miel enfin posés sur une table rustique, et que le Sauveur s'apprête à partager avec ses disciples, tous ces éléments empruntés au texte sacré ne laissent aucun doute sur l'identification d'une scène dont le caractère pittoresque semble n'avoir tenté le ciseau d'aucun artiste du moyen âge.

ASCENSION.

LE sujet de l'Ascension a été compris et interprété de façons si différentes selon les diverses époques, qu'il semble nécessaire de distinguer ici deux périodes : la première allant jusqu'à la fin du XII[e] siècle, et comprenant par conséquent toutes les œuvres byzantines et romanes ; la seconde, s'étendant du XIII[e] siècle au début de la Renaissance, et correspondant à l'ère gothique.

I. Œuvres byzantines et romanes.

1° *Type hiératique.* — Le type de tympan le plus répandu sur les portes des églises romanes en France et dans les pays d'influence française est certainement celui de la Personne Divine, assise ou debout, au centre d'une mandorle plus ou moins ornée, qu'entourent symétriquement, soit les quatre animaux symboliques ([1]), soit les Évangélistes eux-mêmes ([2]) ou d'autres saints personnages ([3]), soit des anges adorateurs ([4]).

1. Selon un type absolument uniforme : tympans de Chartres, le Mans, Bourges, Saint-Ayoul de Provins, Saint-Loup-de-Naud, Angers, Saint-Gilles, Arles, Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, Thil-Châtel, Maguelonne, cathédrale de Gênes, Civrai, etc. ; selon un type un peu différent : tympans de Carennac, Mimizan, Sanguesa, Lugo, S. Lorenzo de Carboeiro, Carrion, Sepulveda (dans un Jugement dernier), Tarragone, Moarbes (Espagne) ; Pise (au campo-santo) ; Nantua, Trois-Palis, Cluny (détruit), Saint-Genest de Nevers, façade de Modène, etc. — Sur d'autres tympans (Embrun, etc.) la mandorle manque.

2. Valcabrère, — et sans la mandorle, Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Pierre-le-Moûtier (*fig. 115*), Léon et Burgos, etc.

3. La Charité (*fig. 12*), Fleury-la-Montagne (*fig. 116*), etc.

4. Notre-Dame du Port à Clermont Ferrand, Saint-Sauveur de Dinan, et (au XIV[e] siècle) cathédrale d'Avila ; - sans mandorle, cathédrale du Puy. — Un type sensiblement différent se rencontre en plusieurs exemplaires sur les façades de Poitou et de Saintonge : Jésus, sans mandorle, est assis entre deux anges debout. En raison, sans doute, du Livre qu'il tient à la main, on a parfois désigné ce Christ sous le nom de « Christ docteur » (Aulnay, Saint-Pierre de Melle, et à peu près de même à Mantes) (*fig. 93*). Le Christ entre S. Pierre et S. Paul est un type

Autrefois on inclinait à considérer toutes ces représentations comme figurant l'Ascension et quelques auteurs leur ont même donné, en raison de l'origine du modèle, le



Fig 115. — Porte septentrionale de Saint-Pierre le Moûtier (Nièvre). — Le Christ et les Évangélistes.

nom générique d'Ascensions byzantines. Si l'on admettait cette interprétation, on pour-

spécial à l'Alsace (Andlau, Sigolsheim, etc.). Les anges et le tétramorphe se trouvent réunis autour de la mandorle divine à Semur en Brionnais (*fig. 117*), Charlieu (porte du cloître) etc. ; sur l'ivoire carolingien de l'évangéliaire de Saint-Gall ; — sans mandorle, à Moissac ; — et d'une façon très bizarre, les anges portant les quatre animaux minuscules à Saint-Aventin et à San-Tomé de Soria (Espagne).

rait dire que les trois quarts de nos portails français du XII[e] siècle auraient pour thème iconographique l'Ascension.

Au contraire, d'autres archéologues, plus récents, ont contesté cette identification, et l'un d'eux, M. Eug. Lefèvre, qui a fait de cette question une étude très approfondie et documentée, a même écrit : « malgré de longues et patientes recherches, je n'ai pu encore rencontrer une véritable, une indiscutable scène d'Ascension ([1]) dans une œuvre monumentale antérieure à la fin du XII[e] siècle ([2]). »

A notre avis, l'une et l'autre opinion sont



Fig. 116. — Tympan de porte de Fleury-la-Montagne (Saône-et-Loire).
Tympan : Le Christ entre deux Saints. — *Linteau :* Adoration des Mages.

excessives : nous montrerons plus loin qu'en dehors du type symétrique et conventionnel, on trouve, au XII[e] siècle, divers tympans de porte consacrés à la représentation de l'Ascension, sujet qu'indiquent, sans contestation possible, non seulement la disposition des figures, mais encore parfois des inscriptions formelles ([1]). Mais d'abord nous essaierons de jeter quelque lumière sur cette question si controversée des Ascensions byzantines.

Évidemment, quand la Personne Divine, encadrée de son auréole, est entourée simplement des quatre animaux, ou de Saints,

1. San Isidro de Léon, N.-D. des Miracles à Mauriac.

1. Exception faite pour le tympan de St-Sernin de Toulouse.

2. Eug. Lefèvre, « Le portail d'Étampes et les fausses scènes d'Ascension. Versailles, 1907. »

ou d'anges prosternés pour l'adorer, sans aucune indication du mouvement indispensable à une Ascension, sans aucun des acteurs accessoires que révèle le texte évangélique, il n'existe aucune raison de penser que l'artiste a entendu représenter l'Ascension. C'est alors simplement un Christ glorieux ou, si l'on veut, Dieu le Père, ou mieux, selon la théorie de M. Eug. Lefèvre, la vision de l'Apocalypse, dans laquelle l'imagier a substitué à l'Agneau, la figure de Dieu, la Personne de Dieu sous forme humaine [1].

Mais quand, au contraire, les anges qui environnent l'auréole divine font le geste, l'effort même, souvent pénible en apparen-



Fig. 17. — Tympan de la porte occidentale de Semur en Brionnais. Le Christ au tétramorphe. — *Linteau :* Légende de S. Hilaire et du pape Léon.

ce, de soulever cette mandorle ou cette nuée ; quand surtout, au-dessous de ce Dieu qui s'élève ainsi, sont représentés les Apôtres témoins du miracle, il semble difficile de ne pas reconnaître le sujet de l'Ascension. Dans ce cas, et seulement alors, nous conserverons à ce type le nom d'Ascension byzantine.

Sans doute on objectera que, dans l'Ascension, Jésus s'est élevé au ciel par sa propre puissance et que par suite l'intervention active des anges n'est pas ortho-

1. Ce qui prouverait encore, si c'était nécessaire, qu'il ne s'agit pas là d'Ascension, c'est que, à Chartres comme à Charlieu, ce sujet et celui de l'Ascension se rencontrent sur deux tympans voisins et contemporains l'un de l'autre. Or, au XIIe siècle, jamais le même thème n'est traité deux fois sur deux membres d'architecture d'importance égale du même monument. Les séries du Zodiaque et des Arts libéraux, répétées à Chartres sont l'une du XIIIe et l'autre du XIIe siècle. C'est seulement au XIVe siècle que ces répétitions deviennent assez fréquentes : Fribourg en Brisgau (deux tympans : Crucifixion), Ulm (deux tym-

doxe. Rien n'est plus vrai, mais on sait par des exemples nombreux et certains [1] que cette intervention était de tradition dans l'iconographie byzantine, et par conséquent, romane ; au surplus, si les artistes se sont ainsi volontairement écartés de l'enseignement formel de l'Église, n'est-ce pas précisément parce qu'ils ont cru nécessaire, pour mieux parler aux yeux et mieux faire comprendre le sujet, d'exprimer le mouvement ? Si le Christ, dans son auréole, avait été représenté isolé, c'est alors que la critique moderne pourrait à bon droit soutenir qu'il s'agit d'un Dieu trônant au ciel immobile dans sa gloire éternelle.

On objectera encore que si les Apôtres sont des acteurs naturels de la scène de l'Ascension, ils n'en sont pas des acteurs indispensables ; qu'on les trouve parfois réunis auprès du Christ au tétramorphe [2] qui, nous l'avons dit, ne figure pas ce miracle ; qu'enfin sur les linteaux romans les Apôtres alignés au-dessous du Christ et des anges sont parfois encadrés isolément d'une arcature et ne paraissent avoir aucun rapport avec le sujet du tympan [3]. — Nous accordons volontiers le premier point, car nous reconnaissons l'Ascension sur nombre de tympans d'où les Apôtres sont absents : nous disons simplement que lorsqu'ils sont figurés, c'est un motif de plus de croire au sujet de l'Ascension. Il faudrait en effet bien mal connaitre les imagiers pour soutenir que, sauf exceptions rares [1], les thèmes du linteau et du tympan d'une même porte décorée par eux, peuvent n'avoir ensemble aucun lien : le portail, ou pour le moins l'ensemble du tympan, du linteau et de la voussure, forme presque toujours un tout parfait, consacré à la représentation d'une même idée ; si parfois la fantaisie se donne libre carrière et s'écarte plus ou moins de ce sujet principal, c'est sur les chapiteaux, les culs-de-lampe, les corbeaux, etc., c'est-à dire sur des membres d'architecture moins importants, moins étroitement unis au tympan, qui reste toujours le

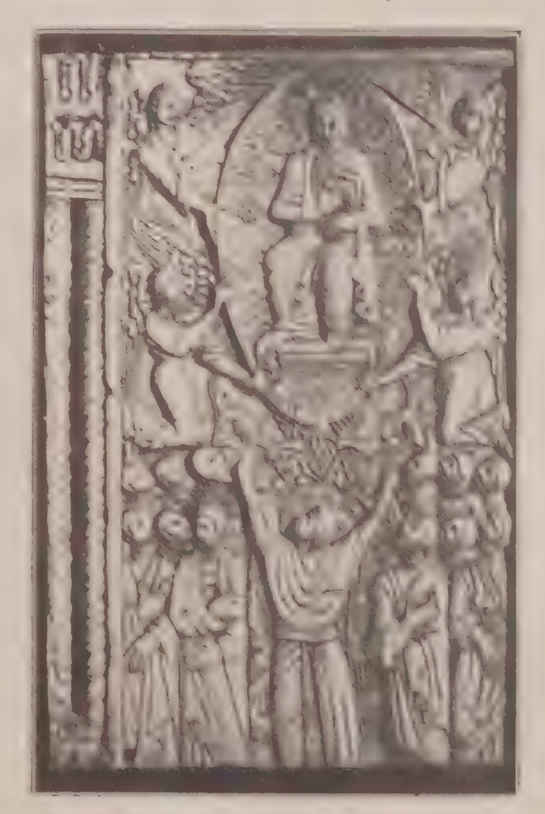


Fig. 118. — Détail du paliotto de Salerne. — L'Ascension

pans : adoration des mages), Elne (deux chapiteaux : apparition à Madeleine), etc.

1. Tympan de San Isidro de Léon (*fig. 80*), et dans les arts mineurs, paliotto d'ivoire de Salerne (*fig. 118*), chandelier de marbre de Gaëte (*fig. 108*), plaque d'ivoire du musée de Cluny, etc.

2. Le Mans, Chartres, Bourges, Saint-Loup-de-Naud, etc.

3. Charlieu (porte intérieure du narthex) ; on trouve la même arcature avec les Apôtres au linteau de Châteauneuf : le tympan, aujourd'hui vide, devait jadis figurer l'Ascension ; à Ruffec, l'Ascension et les Apôtres occupent le pignon de la façade.

1. Par exemple à Semur en Brionnais (*fig. 117*), où la légende de S. Hilaire, au linteau, voisine avec le Christ au tétramorphe du tympan ; à St-Julien de Jonzy (*fig. 110*) (Cène et Ascension) ; Anzy-le-Duc (Adoration des mages et Faute d'Adam), etc.

centre, le nœud de la composition. — Dès lors l'arcature qui abrite parfois les Apôtres ne peut être considérée que comme un motif d'ornementation, qui n'interrompt nullement la communication entre eux et le Christ du tympan (1) ; au surplus dans plus d'un cas (2) cette arcature a disparu, et les personnages du linteau, par leur attitude, leurs gestes, montrent bien qu'ils prennent part à la scène principale. — D'autre part, si la présence des Apôtres, considérés en tant que membres éminents de la cour céleste, peut s'expliquer aisément dans le sujet du Christ glorieux entouré du tétra-



Fig. 119. — Tympan de la porte de Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire). — *Tympan :* Ascension. — *Linteau:* Cène.

morphe comme dans celui du Jugement dernier (3), on conviendra que la justification devient beaucoup moins aisée quand, en outre des Apôtres et à côté d'eux, on trouve soit des anges (1), soit deux autres personnages (2) : il faut alors supposer gratuitement (car la mutilation des figures laisse souvent le champ libre aux hypothèses) que ces personnages sont la Vierge et le Précurseur (3). N'est-il pas plus naturel de

1. C'est ainsi qu'au XIVe siècle on a souvent séparé par des meneaux flamboyants les acteurs d'une même scène : Jugement dernier à St-Urbain de Troyes, Lapidation de St-Étienne à Auxerre, etc.

2. Charlieu *(fig. 120)* (porte extérieure du narthex), Anzy-le-Duc *(fig. 121)*, St-Paul de Varax, etc.

3. Beaulieu (Corrèze).

1. Charlieu (porte extérieure), Montceau l'Étoile, *(fig. 122)* etc.

2. Notre-Dame d'Étampes.

3. M. Eug. Lefèvre, « le Portail méridional de Notre-Dame d'Etampes. »

voir en eux ces hommes vêtus de blanc selon le texte des Actes des Apôtres (ou anges, selon la tradition populaire), qui apparaissent auprès des Apôtres au moment de l'Ascension et les interpellent : « Hommes de Galilée, que vous attardez-vous à regarder au ciel ?... » — Comment encore expliquer, en dehors de notre interprétation, la présence et le geste de ces anges qui, mêlés aux disciples ou volant dans les airs



Fig. 120. — Porte de l'abbaye de Charlieu. — Ascension (?). (Le tympan latéral a été publié déjà en détail, fig. 28).

au-dessus d'eux ([1]), leur montrent le ciel et attirent leur attention sur le Christ auréolé qu'enlèvent d'autres anges ?

Il nous semble donc que la Personne Divine debout dans une auréole soulevée par des anges ([1]), surtout quand les Apôtres

1. Chartres, chapiteau du cloître de St-Trophime d'Arles, etc.

1. Notre-Dame d'Étampes, Vandeins (Ain), Cahors, St-Sernin de Toulouse, cath. d'Angoulême ; ces anges

sont rangés au-dessous, ne [illegible] représenter que le Christ dans l'Ascension. Telle est l'opinion de beaucoup d'auteurs et notamment de M. G. Fleury (¹). Mais nous allons plus loin et croyons pouvoir [illegible] quand la Personne [illegible] dans la mandorle (²), c'est [illegible] de l'Ascension qu'il s'agit le plus souvent, lorsque les anges font le geste de s'élever en l'air (²). En effet, si nous nous



Fig. 131. — Porte de l'église d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire). [illegible]

reportons aux œuvres byzantines dans lesquelles, on le sait, les imagiers romans ont puisé le plus clair de leur inspiration, nous trouvons dans le tableau de l'Ascension le Christ plus souvent encore assis que

sont généralement debout, mais parfois ils volent comme à Cahors ou à St-Aventin.

1. *Les portails imagés du XIIe siècle*, par G. Fleury.

1. Tympans de Charlieu (porte intérieure du narthex), Anzy-le-Duc (*fig. 131*), Perrecy-les-Forges, Rochester, Ely (*fig. 133*), Lubeck, Alpirsbach (en 1095); chapiteau de Hildesheim; St-Genis-des-Fontaines (XIe siècle), St-Paul de Varax; tympan de Neu Eberstein, signé par Wezilo (Allemagne, XIIe siècle).

2. On peut, d'après la disposition d'ensemble, reconnaître une Ascension même dans certains cas où les

debout : peut-être les artistes, ou plutôt les moines qui leur indiquaient le thème et la disposition générale de leurs œuvres, ont-ils entendu marquer par là la prééminence, la souveraineté de Jésus assis sur les Apôtres debout ? — Dès le IX[e] siècle, la célèbre fresque de St-Clément de Rome montre le Christ assis dans une gloire que les anges enlèvent au ciel : au-dessous paraissent les douze Apôtres terrifiés et, au milieu d'eux, Marie debout sur un monticule. — Sur la plaque d'ivoire du paliotto de Salerne *(fig. 117)* Jésus est de même assis au centre d'une auréole que soulèvent quatre anges (1) ; il est tout entouré d'étoiles ; au bas, sont les douze apôtres et, au centre, un personnage qui, le dos tourné, lève les bras pour leur signaler le prodige : on peut reconnaître en lui, croyons-nous, un des deux hommes vêtus de blanc du texte de S. Luc. — Jésus est assis de même sur le chandelier de Gaëte *(fig. 109)*, sur les vantaux de Bénévent, sur ceux (en bois) de Spalato, etc. L'examen détaillé des ivoires et des manuscrits nous fournirait une foule d'exemples semblables. Sans nous y arrêter, signalons seulement qu'au XIV[e] siècle encore, le moine Denys, précieux conservateur des traditions byzantines, indique en son Manuel que telle doit être la représentation de l'Ascension : Marie et les Apôtres se tiennent debout sur une montagne ; deux anges, debout auprès d'eux, leur montrent Jésus assis parmi les nuées ; dans le ciel, d'autres anges l'accueillent au son des instruments (1). Souvent aussi, sans doute dans les œuvres byzantines et romanes, le Christ est figuré montant au ciel debout : ainsi sur l'ivoire de l'évangéliaire d'Augsbourg, où au-dessus de la troupe apostolique, quatre anges symétriques soulèvent la mandorle ; mais les exemples que nous venons de citer suffisent à prouver tout au moins qu'il n'y a pas antinomie entre la figure du Christ assis et l'idée de l'Ascension.

G. Sanoner

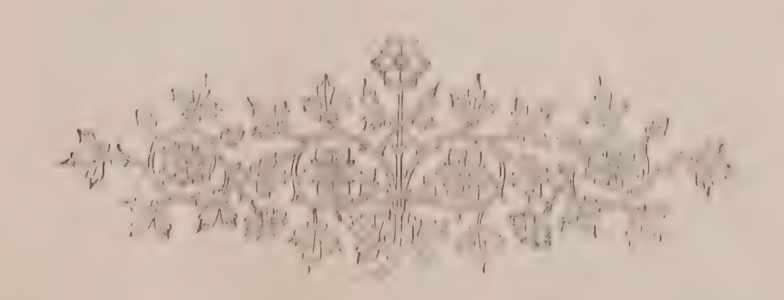
Paris.

(A suivre.)

Anges ne touchent pas la mandorle, comme à Cahors et à Ruffec. — Par contre, nous n'admettrions pas cette interprétation pour le tympan de Barfreston où le Christ est simplement assis dans l'auréole au milieu de rinceaux peuplés d'angelots.

1. De même sur un triptyque byzantin du X[e] siècle de l'ancienne collection Spitzer et sur un ivoire du musée de Stuttgard.

1. Sur les portes de nos pays occidentaux, ces anges musiciens ne sont jamais figurés aux côtés du Christ sur le tympan ; mais on les trouve parfois à l'entour, dans la voussure.



Les maisons anciennes en Belgique.



OUS allons passer en revue les types de l'habitation ordinaire, rurale et urbaine, jusqu'à la Renaissance classique en Belgique à l'exclusion des logis d'un caractère monumental, somptueux ou militaire. Ces humbles édifices ont leur charme et leur intérêt. Ils ont été comme l'enveloppe de l'existence de nos ancêtres; dans leurs formes un peu naïves se sont incarnées les traditions des familles, et ils se présentent comme un produit naturel du terroir, harmonieusement uni à la beauté des sites.

I. HABITATIONS RURALES.

LES habitations rurales anciennes, à l'instar de la végétation germée du sol, se solidarisent intimement avec la terre. Leur allure est en rapport non seulement avec le climat et les matériaux locaux, mais encore avec l'état social et les mœurs, qu'elles reflètent.

Si l'on considère leur groupement, on remarque que les maisons se serrent en agglomérations compactes, ou en hameaux indépendants, selon que la culture est ou non morcelée. L'éparpillement de la propriété, en diminuant l'attraction de la terre, forme des noyaux populeux. Parfois les maisons s'égrènent en chapelet le long des chaussées, surtout au voisinage des anciens relais de poste. La nature géologique du sol lui-même influe sur l'allure des habitations : les roches granitiques, où l'on voit l'eau sourdre de toutes parts, se prêtent à l'éparpillement des familles, tandis qu'en terrain calcaire elles se groupent dans les parties aquifères. En plaine et le long des grandes voies, les habitations se rangent avec une régularité tranquille ; en pays montagneux elles s'accrochent aux coteaux, s'adaptent à des assiettes variées, suivent en gradins des pentes abruptes. Ainsi la maison rurale s'harmonise au paysage et emprunte son charme au terroir.

A ce point de vue, reconnaissons la sagesse qui est comme immanente dans la tradition familiale, et le sentiment esthétique qui gît dans le peuple inculte, tant qu'il reste fidèle à ses traditions séculaires, faites d'expérience acquise, de conventions judicieuses et d'une sorte d'instinct artistique. Le peuple qui érigeait jadis ses demeures selon les formules ancestrales, les faisait conformes au milieu, expressives de mœurs et pittoresques d'allure. On se délecte, à la vue d'une hutte ardennaise, d'une cabane de pêcheur des Flandres, ou d'une ferme campinoise. Mais l'individu déraciné de son milieu réalise, avec l'aide des lettrés, des horreurs en pierre et en briques, qui singent en plein champ l'architecture des villes et déshonorent nos campagnes et nos montagnes par leur grossière vulgarité ou leur prétention maniérée. A nos constructions compliquées, fantaisistes, capricieuses, il manque la noblesse de caractère, la tranquillité d'allure, et surtout cette unité charmante et reposante, qui résultait de leur fidélité à la tradition et de leur accord avec le terroir.

***

Ce qui perce pardessus tout dans nos vieilles maisons, c'est l'influence de la nature et les ressources de sol.

L'Ardenne offre d'humbles et rustiques demeures en moellons et colombages s'abritant sous de larges toits déprimés ; leur allure est plus ou moins grossière ou soignée selon les ressources du terroir. Le long de la vallée de la Lesse on rencontre à Houyet, dans la région schisteuse, des masures hourdées en pierre et en torchis, couvertes de chaume : mais en amont et en aval, où affleure le calcaire, les habitations sont cossues et régulières; il en est de même sur la Semois.



Maisons ardennaises (1).

Aux environs des carrières du pays de Liége, du Namurois et du Hainaut, les logis ont de gros murs bien dressés, des baies encadrées de lourds chambranles de pierre, des portes en arc à larmier ou à linteau soulagé d'acellons ; des fenêtres coupées en deux parties égales dans la hauteur par de grosses traverses de pierre, ou en quatre par de forts croisillons.

1. D'après des cartes postales de M. Nels.



La disposition des logis obéit à l'allure du sol. Les petites fermes du Luxembourg au sol accidenté, se réfugient le long de grandes routes, sur les aires aplanies. Elles alignent vers le chemin leurs murs grossiers sous l'égout d'un vaste comble qui abrite gens et bêtes, maison et étable, parfois aussi le hangar, le tout en libre communication. Devant l'étable, sur l'accotement du chemin, s'amoncelle le fumier, qui perd son purin dans la rigole. La grande ferme, l'ancienne *vouerie* établie sur un plateau, occupe les trois côtés d'une cour à fumier ; le quatrième côté est clos par un mur, percé d'une porte charretière avec guichet (1).

Dans le Condroz, au sol aride et aux vastes cultures, les grandes fermes montrent des bâtiments massifs et carrés, dénués de saillies, percés de petites fenêtres, couverts de combles simples et sans pénétrations ; tout est disposé pour résister au vent humide. Dans le Namurois, les grands toits ardoisés des fermes et surtout des granges, sont recoupés par des crupons tronquant les pignons (2). On voit au Tournaisis des fermes quasi-monumentales, formant une vaste enceinte close, où l'on pénètre, par une large poterne surmontée d'une sorte de tour carrée. Telle est la ferme de Rumes à Templeuve, qui appartenait au chapitre de Notre-Dame de Tournai, et où est né... accidentellement l'historien Poutrain, qui le raconte dans sa bibliographie. Ses parents habitaient la ferme de Sotterude à Bailleul, un autre spécimen du

1. V. Comhaire, *Étude sur l'habitation des Fagnes*, et L. Polain, Brochure explicative de la construction du « *Vieux Liége* ».

2. M. Scheisthal, *Annales de la société d'archéologie de Bruxelles*.

genre, fort bien conservé, avec son imposant pigeonnier en tour ronde.

* * *

Les manoirs du pays de Liége se composent de gros bâtiments rectangulaires élevés sur plans compacts, souvent carrés [1], flanqués de tourelles d'angle ou de pavillons carrés [2].

On évite en ces régions montagneuses, les encoignures, les angles rentrants, favorables à la pénétration des eaux pluviales



Ferme de Tavier en Condroz

chassées par les vents. Les baies sont relativement étroites, amorties par des linteaux très épais. Les fenêtres, disposées parfois sans aucune symétrie, comme aux fermes de Tavier et de Neuville en Condroz, etc., sont séparées en deux lumières égales par



Vue du château de Nandrink en Condroz (d'après [illegible])

une grosse traverse, ou en quatre par de lourds croisillons [1].

Les combles sont larges, avec pignons récoupés en crupon, le toit recouvre les rampants du pignon. Les silhouettes sont puissantes et pittoresques [3].

1. Ferme de Loncin, maisons à Theux (d'après M. Henri Delmotte).

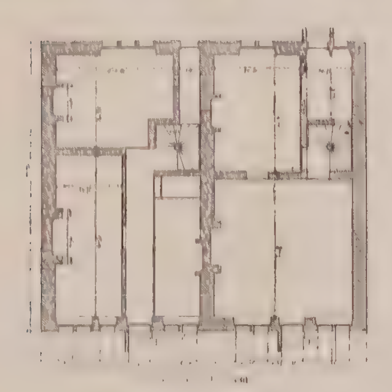
1. Manoir d'Abée, de Strevensdorp.

2. Manoir de Filée, ferme-château de Fontaine, ferme de Roiseux.

3. Voir les fermes de Warthet, de Roiseux, d'Ochain,

La forme déprimée du toit est généralement relevée par quelque flèche à profil accidenté et renflé, qui surmonte çà et là un pavillon carré en forme de grosse tour.





Maison à Theux.
(d'après le *Bulletin des métiers d'art*).

Mais une chose rare, dans toute cette région, c'est un pignon dégagé.

*
* *

Bien différent de la région wallonne, le Brabant mêle coquettement la pierre à la maçonnerie de briques. Il possède des habitations gracieuses aux pignons dentelés et accidentés de pinacles, et des toits plus aigus, pénétrés par des fenêtres-lucarnes, qui prolongent les murs au-dessus des corniches (1).

Cette contrée possédait jadis en abondance d'excellentes pierres blanches ou jaunâtres, claires de ton, fines de grain, nommées *grès lédien* (2). Mélangées en minces assises horizontales, en chaînes d'angle, en croisillons, seuils et linteaux avec la brique rouge, elles donnent aux constructions du Brabant et de la Campine un aspect riant (3).

Dans les plaines fertiles de la moyenne Belgique, les grosses fermes sont encloses dans une enceinte aveugle que perce une haute porte charretière traversant une monumentale clôture ou une poterne en tour carrée à allure de donjon. Elles développent leurs vastes bâtiments autour d'une grande cour rappelant *l'atrium* antique et les usages romains ; tandis que dans le bas pays semble perdurer la tradition germaine en des bâtiments disséminés.

Comme la Campine, la Flandre, peu riche en matériaux pierreux, a des maisons rurales basses ; ses grands toits rouges à pignons blancs couvrent des murs gouttereaux peu élevés, dans lesquels est noyée, à fleur en dehors, la charpente des fenêtres ; les châssis sont subdivisés à l'aide de montants et de traverses en bois. Le comble est pénétré par de grandes lucarnes en maçonnerie, qui affleurent la façade avec leur devanture terminée en petit pignon. Au temps gothique celui-ci est à gradins ; à la Renaissance il s'agrémente d'enroulements et de frontons cintrés,

de Loncin, de Ferrière, de Neuville, de Petit-Mondave, les manoirs de Fouron Saint-Pierre, d'Harzé, des maisons à Tilleur, à Grivegnée, et le manoir de Montjardin, si crânement posé sur le rocher, le château de Cheratte, etc.

1. Comme spécimen on peut citer les maisons seigneuriales de Braine-le-Château, d'Oboken, de Nassau à Diest, d'Aertselaer.

2. Ils exploitaient à Balegem, à Grimbergen, à Meldert, à Assche, à Dilbeek, à Jodoigne, etc.

3. Le château de Crainhem à Woluwe, le château de Broechem, le presbytère de Meysse et le *Pressoir* de Louvain peuvent en donner une idée.

Ainsi la forme des bâtiments varie avec les matériaux et les mœurs.

* * *

La métairie flamande est souvent établie en plusieurs bâtiments, aux grands toits rouges couvrant des murs bas, noyés dans



Maison-ferme d'Heusden, près de Gand (1).

la verdure de ces rideaux de peupliers, qui découpent en tout sens le pays verdoyant. On dirait qu'elle se ressent des mœurs de nos aïeux les Francs ; les bâtiments se rangent, isolés, de deux ou trois côtés d'un riant verger clos de haies : l'étable, la grange et le corps de logis ; celui-ci, avec ses lucarnes à gradins, sa porte coupée, ses fenêtres à croisillons de bois, au seuil en carreaux rouges, aux volets verts et blancs ; tourne le dos, aveugle, au vent du Sud-Ouest (2).

Les manoirs et fermes seigneuriales des pays plats, en Flandre, étaient entourés d'eau ; le manoir était composé d'ailes étroites couvertes de combles à deux versants, aux pignons à gradins, juxtaposées aux côtés d'une cour d'honneur (3), et quelquefois ajoutées bout à bout en télescope.

La maison des Flandres, depuis l'humble chaumière jusqu'au manoir à pignons à gradins flanqué d'une tourelle d'escalier à



Maison à Lede (d'après M. Heins).

l'angle de ses deux ailes, évite d'asseoir sur un sol humide la salle de famille ; la *voutkamer* ou *kelderkamer* exhausse son

1. Voir Heins, *Vieux Coins de Flandre*.

2. On en peut voir de nombreux spécimens dans la propriété de Puttenhove à Saint-Denis près Gand. Signalons, d'après M. Heins, les petites fermes de Waerschoot, de Balegem, de Semmerzaeke, d'Okegem, de Laerne, d'Evergem, d'Eyne, de Bottelaere, de Schendelbeke, les métairies du hameau d'Oostmeer aux jolies et vétustes clôtures de charpente, et tout spécialement, la maison-ferme d'Heusden reproduite ci après.

3. Petit manoir de Meirelbeke.

pavement sur une cave voûtée, à moitié enterrée ([1]).

Les bâtiments sont de peu de profondeur et couverts par des combles aigus, que terminent des pignons en pas de moineau, avec des fenêtres-lucarnes à gradins prolongeant le mur goutterot. Les croisées, à fleur de mur, sont en pierres dans les édifices notables, en bois dans les plus humbles.

*
* *

Sur le littoral, la maison de pêcheur, dépourvue d'étage, montre ses murs blancs percés de fenêtres à volets verts et blancs,



Petite ferme dans les dunes. (Croquis de M. A. Heins).

sous un toit de tuiles rouges qui couvre les pignons. Celui-ci oppose au vent de mer un de ses versants qui descend jusqu'à terre, tandis que l'autre, plus court, laisse à découvert une coquette façade devant un jardinet fleuri. La vigne vierge tapisse le mur et escalade le comble, dont la crête est garnie parfois de tiges de *donderbloem*



Ferme dans les dunes.
(Croquis de M. A. Heins).

(fleurs de tonnerre), qui passe pour écarter la foudre.

Pour bien s'orienter contre le vent d'Ouest, ces maisons tournent au besoin le dos à la chaussée, ou se rangent de travers tout au long de la route ([1]). De grosses cheminées émergent du comble rustique.

*
* *

Dans les plates et vertes prairies du Furnambacht, dans les *moeres* disputées à la mer, où paissent les bruns troupeaux de

1. Citons comme exemples la ferme seigneuriale de Mouneclay à Wulveringhem et le manoir de Beauvoorde près de Furnes.

1. Exemple le chemin du Duinhoek à la Panne.

vaches flamandes, s'élèvent des fermes pittoresques, les unes modestes et pareilles à une agglomération de chaumines semées sur le sol, les autres vastes, aux grands bâtiments disséminés.

Dans ces dernières se perpétue plus ou moins le souvenir des vastes fermes que les bénédictins ont élevées dès le XIIe siècle à Coxyde, à Lisseweghe, à Oudenbourg, et dont on voit de grandioses vestiges dans la grange de Ter Doest (XIIe siècle), dans la ferme monumentale de Saint-Idesbald près de Coxyde, à Wulpen *(Allaertshuizen)*, à Pervyse (ferme de Groote Hemme), etc.

L. Cloquet.

(A suivre.)





Le portail Nord de la cathédrale de Cahors.

OTRE collaborateur, M. L E. Lefevre, dans un récent article ([1]), s'est attaché à montrer que dans le portail de Saint-Etienne à Cahors, c'est à tort que l'on a voulu voir une représentation de l'*Ascension*. Ici, comme dans divers tableaux similaires, il estime qu'il faut voir plutôt l'*Agnus Dei* adoré dans le ciel. Notre vieil ami et collaborateur M. P. Mayeur tient pour l'ancienne interprétation. Les objections qu'il fait à la thèse de M. Lefèvre ne sont pas sans valeur. Nos lecteurs apprécieront, et peut-être l'un d'eux pourra-t-il apporter un jugement définitif.

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'IMAGERIE DE LA PORTE NORD DE LA CATHÉDRALE DE CAHORS ([2]).

Jusqu'à l'heure présente, les archéologues qui se sont occupés du tympan de Cahors ont vu dans les sculptures qui le décorent, une figuration de l'Ascension accompagnée de quatre groupes disposés deux par deux de chaque côté du sujet principal, représentant tous quatre, les épisodes successifs du martyre de S. Etienne.

Dans un article paru dernièrement dans cette Revue, M. Lefèvre d'Étampes, rompant avec l'opinion reçue, déclare qu'elle est erronée et que l'imagerie de Cahors, inspirée de l'Apocalypse, offre aux yeux de ceux qui l'examinent, le triomphe céleste de l'Agnus Dei.

Qu'allègue donc M. Lefèvre pour appuyer sa thèse et refuser de reconnaître dans l'œuvre cahorsine, le fait merveilleux de l'Ascension dont la grandeur manifeste était si bien faite pour inspirer le ciseau ou le pinceau des maîtres imagiers du Moyen-Age ?

Tout lui est matière à objections : l'attitude du Christ ; l'auréole qui l'environne ; le livre que Jésus tient en mains, sans oublier les anges escortant leur Roi et les dais surmontant les personnages sculptés dans le registre inférieur du tympan, objet de cette étude.

Ainsi, les opinions se contredisent, mais le problème n'est pas résolu.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 256.
2. Voir la 4e livr. de la *Revue*, 1907.

Pour y parvenir avec évidence et logique, le moyen le plus simple et le plus naturel n'est-il pas de comparer l'œuvre discutée avec de nombreuses figurations de l'Ascension empruntées à l'Art du Moyen-Age, de voir conséquemment comment les artistes de cette époque interprétaient ce grand fait historique et enfin, s'il y a entre elles et l'imagerie de Cahors, désaccord dans la conception ou rapport et similitude.

Cette constatation faite, grâce aux lumières acquises, le problème sera rigoureusement résolu suivant le sens des premiers ou celui de leur contradicteur.

Or, j'ai précisément sous les yeux, sept figurations indiscutables de l'Ascension : 1° Une lettre historiée du fameux sacramentaire de Drogon ([1]) ; 2° un ivoire de la bibliothèque royale de Munich ([2]) ; 3° une deuxième sculpture sur ivoire copiée jadis par le P. Martin dans la collection Colchen à Metz ([3]) ; 4° un médaillon de la couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle ([4]) ; 5° une verrière de la cathédrale de Lyon ([5]) ; 6° le tympan d'une porte latérale de S. Isidro de Léon ([6]) ; 7° un tympan du Dôme de Strasbourg consacré à la vie du Christ ([7]).

Voyons maintenant les données que peuvent fournir ces œuvres sur la façon dont le Moyen-Age a conçu la représentation de l'imposante scène de l'Ascension.

Pour plus de simplicité et de clarté, nous les désignerons d'après le rang qu'elles occupent ci-dessus, par les lettres suivantes : A. B. C. D. E. F. G.

Dans A. B. C. D. E. F. G, le Christ est debout. Une auréole en forme d'amande l'environne dans B. C. E. ([8]).

Quatre anges ([9]) l'entourent et la supportent dans B ; deux dans C. E. G., pendant qu'en F, les anges tiennent le Christ lui-même en mains. A en offre deux aussi, mais ce

1. *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, par le P. Cahier. 3e vol., p. 131.
2. *Id.*, p. 29.
3. *Id.*, p. 46.
4. *Mélanges d'Archéologie*, par les P. P. Martin et Cahier. 3e vol., planche VI.
5. Mâle, *L'art religieux au XIIIe siècle*. éd, in-4° p. 55, fig. 9.
6. *Histoire de l'art*. André Michel. 2e vol., p. 249, fig. 199.
7. *Revue de l'Art chrétien*, 1906. 6e liv., p. 391.
8. A l'encontre de ce qu'affirme M. Lefèvre, l'auréole s'accorde à merveille avec l'Ascension du Christ.

Celle-ci est une manifestation sensible de sa personnalité divine. Les artistes pouvaient donc donner à Jésus, l'aspect éblouissant d'un Dieu. N'ont-ils pas procédé de la sorte dans la transfiguration, quand le Sauveur faisait encore prévaloir sa nature divine sur la nature humaine ?

9. La présence des anges dans l'Ascension est fort compréhensible. Ne figurent-ils pas de même dans nombre de Crucifiements en dehors de toute donnée historique ? Au demeurant, ce que l'œil de l'homme ne voit point, la foi peut l'apercevoir et l'exprimer dans l'art. N'est-il pas en outre fort séant de voir les esprits célestes prendre part au triomphe de l'Ascension et se précipiter comme à Cahors, au-devant de leur Roi, en le saluant de leurs enthousiastes «hosannah in excelsis», tout comme ils le firent quand Il vit le jour dans l'étable de Bethléem ?

sont les messagers célestes qui viennent parler aux apôtres et leur dire les fameuses paroles : « Viri galilæi, quid statis aspicientes in cœlum etc (1) ? »

A. B. C. D. E. G. nous montrent la Vierge Marie (2)

Onze assistants se voient en outre en A et B : douze en C ; quatre en D ; sept en E et dix en G. Ces différences dans leur nombre s'explique la plupart du temps, par le plus ou moins de place dont les imagiers disposaient : Tantôt on en mettait plus, tantôt moins, suivant la possibilité. Le choix se portait d'abord sur les apôtres ; mais lorsque l'espace s'y prêtait, on y adjoignait un ou plusieurs disciples comme en C et à Montceau l'Etoile (1) où le Christ portant la Croix est circonscrit par une auréole soutenue par deux anges. La chose peut s'expliquer d'ailleurs aisément, car le Christ ne pouvait quitter cette terre qu'au vu et su d'un grand nombre des siens. Son départ solennel était la dernière manifestation de sa divinité et il importait pour sa gloire, l'avenir de sa doctrine, le salut des âmes et son amour pour ses disciples qu'il en fût ainsi.



Portail septentrional de la cathédrale de Saint-Etienne de Cahors (XIIe siècle).

Par contre, dans toutes ces figurations de l'Ascension, la Vierge et les Apôtres (3) ne sont pas surmontés de dais comme à Cahors. Ce fait d'ailleurs ne prouve rien contre l'Ascension : c'est un élément décoratif, ni plus, ni moins. M. Lefèvre y trouve matière à prétendre que les dais indiquent une scène céleste ; c'est fort bien, mais

1. En raison de leur mission, ils portent le bâton des hérauts célestes qui se compose en Occident, d'une longue haste terminée par une croix. Les deux anges de B semblent s'acquitter de la même ambassade. Ici, ainsi qu'au tympan cahorsin, ces anges apparaissent, bien que le Christ soit toujours visible ; le Moyen-Age ayant fréquemment l'habitude de représenter en bloc, dans une scène unique, les phases successives d'un même fait historique.

2. Le sculpteur de Strasbourg par une inspiration géniale des plus touchantes, a mis en évidence, debout, de chaque côté de son Christ, la Vierge et S. Jean, au jour triomphal de l'Ascension, tout comme ils s'y trouvaient sur le Golgotha, à l'heure des abaissements et de la mort du Sauveur.

3. M. Lefèvre veut voir Jean-Baptiste dans le personnage de Cahors qui lève l'index vers Jésus. A ce compte, B contiendrait le Précurseur deux fois, puisqu'aux deux côtés de la Vierge, se tient un assistant faisant absolument ce même geste. Il faut ne voir en cela qu'une indication naturelle, populaire par laquelle un homme montre à son semblable un objet ou un être placés haut dans les airs, et l'être qui plane ici dans les airs, c'est Jésus qui remonte vers son Père. Les deux grands anges de Cahors ont aussi l'index dirigé vers la nue : c'est une traduction matérielle du texte : « Hic Jesus qui assumptus est. » Le Christ de G a les deux mains étendues. Pour F, il est difficile de préciser, vu le peu d'importance de la gravure donnée par l'histoire de l'art.

1. On doit considérer cette sculpture comme une figuration de l'Ascension. Si elle n'est pas mise au nombre des œuvres sur lesquelles l'attention des lecteurs est appelée dans les lignes ci-dessus, c'est qu'il était bon de n'admettre dans leurs rangs, que des œuvres reproduisant l'Ascension d'une façon si plausible qu'on ne pût les discuter. Le lecteur remarquera de plus que, bien que toutes ces

les monuments ne s'accordent pas avec son assertion. Comme preuves à l'appui, il faut citer le porche de Moissac dans lequel on voit des tabernacles couronner l'Annonciation, la Visitation et deux groupes aussi peu célestes que possible. Il en est de même pour les scènes qui couvrent les chapiteaux du portail occidental de Chartres ; bien plus, au portail occidental de la cathédrale de Bâle, c'est Satan en personne et *Frau Welt*, la vanité mondaine, qui se dressent pompeusement sous des édicules aussi riches que les dais abritant S. Henri et Ste Cunégonde.

Enfin, avant de clore les observations suscitées par les apôtres, il est indispensable de remarquer que dans l'imagerie cahorsine, tout comme en A et B, ceux-ci sont au nombre de onze et non de dix comme l'indique M. Lefèvre. Or, nous avons là le chiffre exact qu'atteignait le nombre des apôtres au jour et à l'heure mêmes de l'Ascension. Ce détail typique et concluant prouve avec la dernière évidence que nous sommes bien ici en présence du départ de Jésus pour le Ciel.

En dernier lieu A. D. E. F. G. montrent le Christ tenant la main ouverte tout comme à Cahors, pendant que B et C lui mettent, le premier, un livre en main, le second, un rouleau. A. B. D. [1] E nous le font voir portant une croix.

Pourquoi ce livre qui intrigue si vivement M. Lefèvre et surtout cette croix? Le premier fait sans doute allusion aux dernières instructions du Sauveur : « hæc cum dixisset ». Peut-être même signifie-t-il davantage et ne rappellerait-il pas ainsi que la Croix, le Jugement dernier? Qu'on ne s'étonne pas d'un pareil rapprochement. L'évangile de la Fête le fait lui-même [2] : « Hic Jesus qui assumptus est a vobis in cœlum sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in cœlum. » D'ailleurs l'Ascension et le Jugement sont proches l'un de l'autre, ainsi que le Christ semble le dire à l'Eglise naissante : « Modicum, et jam non videbitis me : et iterum modicum et videbitis me » ; car, comme l'avance la grande Ste Hildegarde dans son langage imagé et poétique, le monde a la durée d'un jour et le Christ y a fait son apparition à l'heure des vêpres, au soir. Entre ce moment et le coucher du soleil qui symbolise la fin du monde, le temps est court et ne compte guère aux yeux de la Divinité : « Et iterum modicum et videbitis me. » Ainsi le livre peut bien représenter la doctrine de l'Evangile d'après laquelle seront jugés les vivants et les morts

Le Moyen Age, si profondément religieux, ne pouvait être indifférent à de telles pensées. Le livre et la Croix mis dans les mains de Jésus ne peuvent être en désaccord avec l'Ascension ! Pour l'admettre, il faut juger les œuvres du passé avec nos idées actuelles. Les imagiers des vieux siècles chrétiens avaient, qu'on le sache bien, non le souci de reproduire scrupuleusement des faits historiques, mais celui de mettre sous les yeux des enseignements féconds en réflexions salutaires. Leurs conceptions avaient souvent un peu la richesse des pensers divins. Tels ceux-ci cachent fréquemment plusieurs sens sous la simplicité des mots ; telle, l'imagerie du Moyen Age renfermait souvent dans un tableau unique, les points de vue les plus variés.

Est-il besoin de considérer maintenant le martyre de S. Étienne ? Etant donné que le sujet principal de Cahors est l'Ascension, il est superflu d'établir qu'entre le supplice du protomartyr et celle-là, il n'existe aucun lien de dépendance.

Sur la surface réservée à la sculpture, on a voulu tout simplement donner aux côtés du Christ, une place au patron de l'Eglise. Les groupes qui lui sont consacrés forment à eux seuls un tout complet, sans rapport avec le sujet central. Étienne n'a nul besoin de regarder le grand Christ qui domine tout l'ensemble de la statuaire, comme le veut M. Lefèvre : c'est chose superflue. Au-dessus du martyr les cieux sont ouverts et nous pouvons voir avec lui, la vision qui le ravit et vers laquelle il tend les bras dans un geste plein d'amour extatique. A première vue, sur une photographie de dimensions trop restreintes, il semble que Dieu le Père est assis et que Jésus se tient debout à sa droite, pendant que la bénédiction du Très-Haut soutient le martyr et l'assiste dans son supplice M. Lefèvre affirme que ce personnage debout est une femme. En ce cas, s'il a bien vu, la scène diffère. Le Christ assis est toujours à la droite de la première personne de la Trinité figurée par la main bénissante. La femme debout représente alors sans doute l'Église triomphante saluant dans un geste d'admiration compatissante les souffrances et la mort du héros.

D'ailleurs, qu'importe ! Il fallait uniquement montrer dans le tympan de Cahors une figuration de l'Ascension et cette tâche est accomplie. En effet, tour à tour, les œuvres elles-mêmes du Moyen-Age sont venues nous prouver visiblement combien sont erronées les raisons mises en avant par M. Lefèvre d'Étampes pour combattre l'opinion de ses devanciers et acclamer dans l'imagerie sculptée de Cahors, aux lieu et place de la très glorieuse Ascension, le triomphe céleste de l'*Agnus Dei* [1].

P. MAYEUR.

représentations de l'Ascension soient empruntées à des travaux artistiques de genres différents, le thème lui-même de l'Ascension est presqu'identique en toutes à peu de détails près. C'est bien d'ailleurs cette façon unique de concevoir l'Ascension qui donne à cette étude toute sa valeur probante la plus évidente.

1. La croix de D est ornée d'un étendard. Le Christ est entouré de petits nuages qui le laissent absolument visible. M. Lefèvre se trompe donc quand il ne veut pas reconnaître l'Ascension dans le tympan de Cahors sous le prétexte que le Christ serait dissimulé par la nue, s'il en était ainsi. Il faut convenir que cette façon de voir serait absolument préjudiciable à une représentation de l'Ascension. Le Christ en est le personnage principal et il importe de le montrer nettement.

2. C'est à vrai dire cet évangile de l'Ascension qui a inspiré l'œuvre de Cahors

1. Ce triomphe est-il bien apparent dans le portail à Chartres étudié par M. Lefèvre, *Revue*, 1907, 2e Livr., p. 104? Ne peut-on donc y voir une page consacrée à S. Étienne et aux martyrs en général ? De là deux divisions. Dans l'une le protomartyr subit son

Il nous semble qu'on oublie un peu trop, dans cette controverse, saint Etienne, le patron de la cathédrale, et que le portail est précisément consacré à l'histoire de son martyre, sujet essentiel des sculptures en cause. A la vérité, cet épisode terrestre est indiqué sans ampleur, relégué dans les côtés du tympan, sans doute, parce que l'on a voulu développer surtout, en vue de l'édification des fideles, la grande leçon finale du martyre. Dans le registre inférieur, sous les arcatures de la frise, est l'Eglise militante. Plus haut s'ouvre le ciel, avec le Christ dans la gloire. Le martyre n'est-il pas le passage de l'une dans l'autre ?

Note de la Rédaction.

—

P. S. Nous avons soumis à M. Mayeur les lignes précédentes dans lesquelles nous émettons dubitativement notre avis, comme celui d'une personne qui n'a pu, à l'égal de MM. Lefevre et Mayeur, approfondir l'étude de l'intéressant portail. Nous ne voulons pas manquer d'insérer sa réplique, que voici :

Honoré Monsieur. — Si votre interprétation vous semble plausible comment expliquer : 1° l'absence de S. Etienne dans une scène dans laquelle il devrait jouer [illegible] l'indifférence marquée de tous les personn[illegible] elle renferme pour les scènes relatives au protomartyr ; 3° le geste des grands anges visant exclusivement les apôtres dans l'arcature et Marie, au lieu de s'adresser à S. Etienne ; 4° la présence de *onze apôtres si admirablement appropriée à l'Ascension* ; 5° tous les détails que je relève comme caractéristiques de ce fait, portant la ressemblance profonde de la sculpture cahorsine avec les scènes de l'Ascension, auxquelles je fais allusion ? Si sept œuvres ne différant entre elles que par des détails insignifiants nous font voir l'Ascension, il faut en conclure qu'une huitième *leur étant semblable, ne peut représenter un sujet différent.* Remarquez que l'histoire de S. Etienne forme un *tout complet* dans les 4 petites scènes : prédication et mise en prison à droite ; lapidation et vision à gauche. Si l'imagier avait eu l'intention de sculpter *tout le tympan en l'honneur du protomartyr*, il pouvait alors supprimer la vision des petites scènes et faire du grand Christ, l'objet de l'extase d'Étienne, ainsi que cela se voit à Chartres d'après mes interprétations. En ce cas, il faudrait se rendre à vos vues, et je puis ajouter que je ne me serais pas alors laissé devancer par vous dans cette voie. Je n'ai pu allonger ma dernière note, comme je vous l'indiquais, car la monographie de Chartres que je comptais consulter à la bibliothèque municipale, *est à la reliure*. Je voulais donc *voir* avant de *parler*, bien que M. Male assure dans l'*Histoire de l'Art* que le portail opposé à celui qu'a étudié M. Lefèbre est consacré aux docteurs.

Veuillez recevoir mes remerciments et sincères hommages.

s. P. Mayeur.

supplice et voit Jésus dans la gloire lui offrant la palme de la victoire. Dans l'autre, la légion des martyrs qui ont lavé leurs vêtements dans le sang de l'Agneau ainsi que la sculpture le représente encore. Chaque scène a donc son personnage principal bien distinct et le Christ n'y fait pas double emploi.

Les tapisseries de la première Renaissance flamande au palais royal de Madrid.



U moment où l'*Exposition de la Toison d'or* à Bruges vient d'attirer l'attention du public sur les tapisseries flamandes de Madrid, nous croyons intéressant de traduire les notes curieuses parues à leur sujet dans le *Museos y archivos*, sous la signature de M. Eleas Tormo y Monzó :

***

Le palais de Madrid possède une série de tapisseries qui caractérisent spécialement l'art flamand pénétré d'une certaine influence italienne ; la manière de Léonard de Vinci s'y mêle aux traditions de Van Eyck et de Memling, de Van der Weyden et de Bouts, mais l'école romaine n'a pas encore imprimé à l'art flamand sa désastreuse dictature.

On ne peut se faire une idée exacte de l'œuvre de l'école de peinture flamande du premier tiers du XVIe siècle, et de sa haute valeur, sans connaitre les belles séries de hautelisses que possède la couronne d'Espagne ; c'est là seulement que se révèle entièrement la valeur décorative de leur style. A cet égard la série dite du *Baptiste* peut être qualifiée de gothique, mais non la série dite de *David*.

Dans les cartons de tapisseries il y a deux manières gothiques différentes. La première affecte les types, les têtes, les corps, les attitudes, la façon de représenter l'être humain et l'architecture ; c'est du gothique intégral, exempt de toute atteinte de la Renaissance.

La seconde n'a plus du gothique que l'interprétation décorative.

Un bon artiste décorateur ne peut faire abstraction de la matière et de la destination de son œuvre ni de son milieu. Il doit traiter différemment, dans une fresque, dans un émail, dans une mosaïque, dans un tapis, les mêmes sujets et les mêmes accessoires. La distribution des lumières et des ombres propre à un tableau ne convient pas à une verrière transparente et lumineuse dans toute son étendue ; la mosaïque a besoin d'une clarté bien répandue, qui enlèverait à des tapis suspendus et drapés leur somptueux effet ; les nuances variées de couleurs conviennent à un émail, tandis que le damassé fait valoir la tenture. De même la tapisserie s'accommode mal de couleurs vives sur un fond clair, de paysages profonds aux plans lointains, de sujets dramatiques et d'attitudes violentes. Elle réclame de riches costumes,un avant-plan émaillé de fleurs,des scènes reposantes, des théories de personnages, des figurations historiques ou allégoriques, comme les allégories, les moralités, les triomphes affectionnés aux derniers temps du moyen âge, que l'on puisait dans l'Écriture, dans les fables et dans les légendes de chevalerie.

Imbus d'une part de ces idées directrices mais enveloppés d'ailleurs d'une atmosphère de fastueuse magnificence, les artistes qui peignirent les cartons de tapisseries à la première Renaissance, s'en tinrent heureusement aux traditions de la hautelisse plutôt qu'au style pictural.

Dans des tableaux composés avec clarté, ils répandirent les personnages en les agglomérant ; ils dispersèrent l'attention sur l'étendue de leur composition, au lieu de faire ressortir un sujet principal; ils multiplièrent les inscriptions ; ils firent le sacrifice de la perspective, relevant la ligne d'horizon, multipliant les points de vue, étageant les groupes à des arrière-plans successifs, remplissant tous les vides avec des bocages, des feuillages et des fleurs, des oiseaux au riche plumage et autres spirituels accessoires.

C'est en quoi consiste le genre de tapisserie gothique,en quelque sorte posthume,de la seconde espèce. Il fut créé par des artistes supérieurs que la Renaissance avait émancipés du gothique. Ce gothique spécial eut une rare fortune.

Quand on réfléchit que ces tapis étaient faits pour garnir des panneaux d'appartements, pour improviser des tentes, pour tendre des rues ou décorer des nefs d'église, on ne peut qu'applaudir à cette émancipation des lois de la perspective et de la coloration artistique et l'on doit reconnaître que le tapis moderne, fut-il dessiné par les Raphaël, les Rubens ou les Lebrun, ne peut rivaliser avec le tapis de tradition gothique comme ceux qui rehaussent l'antichambre des souverains espagnols. On ne pourrait guère trouver dans l'univers une série de hautelisses offrant si bien les élégances de la renaissance, discrètement adaptées au goût artistique de la Flandre, et aux exigences de l'esthétique spéciale du genre, que la série dite du *Baptiste*. Nulle part la tapisserie gothique n'a trouvé une plus heureuse interprétation dans les nouvelles formules d'art, et l'auteur y voit le fait de la personnalité glorieuse d'un artiste qu'il croit être Van Orley.

Série de la vie du Baptiste.

Aussi remarquable que celle de David elle tient le premier rang parmi celles qu'on appelle les *draps d'or* (Mélida) tissés d'or, d'argent, de soie et de laine. Elle fut probablement restaurée vers l'année 1744 dans la fabrique de Sainte-Barbe à Madrid. Elle a été datée par Müntz du XVIe siècle, époque correspondant aux architectures du fond et du XVe siècle dans le catalogue de l'Exposition de 1897 ; elle a été arbitrairement attribuée à Van Eyck, par Roswag, qui a cru trouver dans un des panneaux le nom du prétendu peintre Moër.

Pour M. Tormo y Monzó c'est une œuvre de Bernard Van Orley, sinon la plus importante probablement la plus parfaite. Il croit cependant remarquer dans les cartons l'influence prédominante du style de Mabuse ; il constate que Van Orley, grand peintre de tapisseries, grand décorateur d'art, s'inspirait volontiers des œuvres de toutes sortes d'artistes, comme le prouve le judicieux emploi qu'il fit des gravures d'Albert Dürer.

En tous cas ces hautelisses, d'une majesté et d'une élégance incomparables, nous montrent cette transaction heureuse entre les traditions gothiques et l'art nouveau, dont il est question plus haut. C'est ici qu'on remarque pour la première fois ce parti d'élever le point de vue, de manière

à éviter la pluralité des lignes d'horizon et à permettre de placer un grand nombre de figures richement costumées: Je suppose, dit M. T. y M., que Van Orley, qui n'ignorait point les lois de la perspective, aurait bien pensé à la perte d'aplomb des figures et à leur apparence oblique comme conséquence naturelle de leur situation dans un plan inférieur au plan d'horizon : et l'on doit observer l'habileté avec laquelle il a évité cette déconvenue. A ces traits on reconnaît dans ses œuvres une suprématie magistrale dans la technique spéciale du peintre de tapisseries, suprématie que nous retrouverons plus loin dans d'autres chefs-d'œuvre. Il est regrettable que le carton du premier panneau, un des meilleurs, ait été décentré ou rapetissé du côté droit lors de l'exécution du tapis!

N. 19. — Drap 1. Naissance du Baptiste son père muet lui impose le nom de Jean.

Franges de petites fleurs, petites feuilles et fruits.

Détails architectoniques gothiques.

N. 20. — Drap 2. Jean-Baptiste dit adieu à ses frères pour se consacrer à la pénitence.

Frange semblable à l'antérieure. Détails architectoniques de la Renaissance.

N. 21. — Drap 3. Prédication de Jean-Baptiste précurseur de Jésus-Christ.

Franges semblables aux antérieures.

N. 22. — Drap 4. — Jean-Baptiste baptise Jésus dans le Jourdain en présence de la foule.

Franges semblables aux antérieures.

Tapis détachés.

Il faut mentionner ici un tapis dont l'art est le même que celui de la série du Baptiste : celui de Turnus.

Enterrement de Turnus, roi des Rutules. Mariage de son vainqueur Énée, et au second plan, scène du banquet.

Frange à compartiments alternativement longs et courts ornés de petites branches fleuries.

Ces tapis sont probablement les premiers spécimens du nouveau style de la première Renaissance flamande, le premier chef-d'œuvre, de Bernard Van Orley. A un autre peintre, moins renommé mais plus universellement connu, à Vermeyen, M. M. y T. attribue les deux tapis suivants mais aussi dubitativement.

N. 24. — Chemin de la croix avec la scène de la Madeleine ; dans le second plan, des épisodes du Calvaire et le destin des âmes de « Dimas » et « Festas ». Détails architectoniques de la Renaissance locale. Franges de ramages serres.

N. 25. — Descente de la croix, et en second plan, Jésus-Christ dans les Limbes et la mise au tombeau. Détails architectoniques et franges semblables à l'antérieure.

On ne doit pas confondre ces deux tapis avec ceux de la Passion de Jésus-Christ. Le comte de Valence les appelle : *Deux épisodes de la Passion de Jésus-Christ ;* ils sont tissés en or, soie et laine, et ne peuvent pas être ceux qui, selon Riaño, furent achetés avec d'autres par les rois catholiques à Medina del Campo, à Matias de Guerla, en 1503-04, pour la somme de 245,796 maravédis et dont l'un fut distrait par Doña Jasabel pour faire un don à Doña Beatriz Galindo. Ce ne peut être ; en premier lieu, à cause de la différence du style, et en second lieu, parce que vraisemblablement ce sont ceux qui, de l'héritage de Doña Marguerite, gouvernante des Flandres (1499-1530), passèrent à Charles V, et qui du vivant de la princesse, furent inventoriés en 1523. Non seulement Roswag, mais encore aussi Müntz ont dit qu'ils sont faits d'après les cartons de Van der Weyden, ce qui, sauf quelques réminiscences traditionnelles dans l'art flamand, est complètement absurde. Qu'on accepte ou qu'on n'accepte pas que Cornélius Vermeyen en soit l'auteur, le fait est que dans l'essentiel ils sont des œuvres de l'art de la série du Baptiste, mais de la main d'un artiste d'importance très relative.

Une répétition médiocre ou imitation d'un de ces deux cartons est le tapis suivant :

N. 26. — La Descente de la croix avec dix autres personnes (y compris la Madeleine) ; en second plan, la descente aux Limbes et la mise au tombeau. Détails d'architecture gothique. La composition qui est une imitation libre de celle du numéro antérieur, n'est pas bien centrée.

Serait fait d'après un carton de Patinier et le tapis de saint Jérôme.

N. 27. — Saint Jérôme priant au désert avec quelques scènes au lointain. Tissé en Flandre (soie, laine et or).

Série de la Passion de Jésus-Christ.

Pendant quelque temps (Riaño), on a considéré la série de la Passion de Jésus-Christ comme composé de cinq draps, y compris celui du *Christ de la Pitié,* qui fait partie du dais de Charles V,

et offre une bordure presque identique à celui-ci.

Le comte de Valence s'est occupé en particulier de cette intéressante série dans une conférence et ensuite dans un livre. « Pendant que la princesse Marguerite avait remplacé son neveu Charles V au gouvernement des États de Flandre (dit-il dans son livre), l'industrie de la tapisserie arriva à Bruxelles au plus haut degré de son développement. Ce développement fut favorisé par la protection accordée par l'illustre dame à cette branche luxueuse de l'industrie ; elle avait fait avec Pierre de Pannemaker un contrat pour l'élaboration des tapis... Il n'y en eut que quatre qu'il spécifie, d'exécutée. « On indique à dessein, ajoute-t-il, l'ordre dans lequel ils avaient paru, parce que M. Alph. Wauters [1] avait commis l'erreur pardonnable d'ajouter un autre tapis celui du dais de Charles V. Il est vrai que le même artiste les avait tissés et aussi que la dite dame les avait commandés et acquis ; mais il est bon que chaque tapis figure à la place qui lui correspond... » « Ce qui frappe dans les tissus, c'est la dégradation des teintes au moyen de hachures, système qui consiste dans l'emploi de lignes verticales plus ou moins grosses pour obtenir le relief des figures ».

Cette intéressante observation contribue à donner de l'importance à la série et devancer hypothétiquement son véritable auteur. Ce n'est pas Van der Weyden (Roswag, Müntz), « parce qu'il n'existait plus » (C. de V.), ni Q. Metsys, — comme a proposé le Cte de Valence, — mais bien un grand artiste, qui n'est pas connu pour avoir travaillé dans les tapisseries selon l'attribution que propose notre auteur. Les draps 1er et 2e (plus que le 3e et 4e dont la saveur hollandaise est moins perceptible) sont, du style de Luc de Leyden, différents de toutes les gravures (c'est-à-dire, que les compositions ne sont pas les mêmes), mais indiscutablement du même art, idéal, manière et façon qu'on ne peut pas confondre. Ces cartons sont l'œuvre d'un graveur qui ne serait autre que Lucas de Leyden. Le système de hachures est en plus le système propre à la gravure ; et M. M. y T. croit que comme procédé industriel ce système de hachures a été inventé par lui pour pouvoir réaliser le modelé dans les draps dont auparavant on ne tenait pas compte.

1. *Les tapisseries bruxelloises, 1878*, p. 62.

N. 28. — Drap 1. L'oraison dans le jardin des Oliviers: Pierre, Jacques et Jean dorment, en premier plan. Frange de belles plantes.

N. 29. — Drap 2. La Vierge et les Marie au moment de la troisième chute de Jésus et la fureur des bourreaux.

N. 30. — Drap 3. Jésus-Christ sur la croix adoré par les anges ; au pied se groupent jusque douze personnes pieuses.

N. 31. — Drap 4. Descente de croix, quatre des douze personnes sont groupées autour de la croix, deux anges à la partie supérieure.

Dans les quatre panneaux le paysage est très étendu et pittoresque. En ceci comme en tout se montre le fécond génie de l'auteur.

Dais de Charles V.

Le comte de Valence l'avait supposé composé seulement de deux tapis [1], mais une nouvelle étude consciencieuse et des recherches récentes ont confirmé l'ancienne idée, que le dais exécuté en laine, soie, argent et or, en 1523, par Pierre Pannemaker pour Doña Marguerite, qui selon la tradition servit à l'abdication de Charles V et qu'employa Philippe II à l'Escurial, est constitué des trois tapis suivants :

N. 32. — Drap 1. Le Père Éternel et le Saint-Esprit entourés de séraphins. Plafond du dais. Pas de franges.

N. 33. — Drap 2. Le Christ en croix entre deux anges : à droite du spectateur, la Vierge Marie assise et S. Jean à son côté ; à gauche, la Vierge de Miséricorde à genoux, recueillant le sang précieux du Christ dans un calice et la Justice qui rengaîne son épée. Dossier haut du dais. Frange comme celle de la série de la Passion.

N. 34. — Drap 3. Jésus-Christ. Résurrection. Partie basse du dossier. Franges de branches et plantes.

Si déterminante que soit l'opinion du comte et si précieux les documents sur lesquels il s'appuie, il reste des doutes lorsqu'on examine chacun des trois panneaux du dais ; le premier, sans frange, semble appartenir à l'art romanisant ; le second, assez semblable aux quatre de la série de la Passion, mais d'un accent plus archaïque (ce qui a permis de l'attribuer à Metsys le Vieux), est attribué à Van der Weyden, sauf la frange exécutée d'une manière moins délicate ; quant au troisième des draps sa largeur ne coïncide pas avec celle des deux autres.

Pour éclairer ces doutes, il faut se reporter au caractère original du génie de Lucas de

1. Conférence et catalogue de Paris, 1900.

Leyden, le seul qui ait pu concevoir à la fois trois cartons si différents entre eux....

Le Christ de Pitié est une des tapisseries les plus parfaites qu'on connaisse quant à la facture. Il faut remarquer le point de vue placé très bas et la simplicité du paysage comme quelque chose de caractéristique et d'inattendu. On se demande si la composition ainsi combinée ne permet pas de voir dans ce tapis la copie directe d'un vrai tableau, œuvre juvénile de Van Orley, antérieur à la plupart de ses cartons.

(L. C., d'après M. Élias Tormo y Monzó.)

P. S. — *Nous donnerons dans la prochaine livraison un spécimen des splendides tapisseries décrites ci-dessus, dont le cliché n'a pas être terminé en temps utile pour figurer ici.*

Une maquette gothique.


ONSIEUR J. Grandvalet, V^ce^ Président de l'*Union des arts décoratifs et industriels*, réclamait naguère, comme annexe de tout projet important d'édifice, un dessin perspectif à vol d'oiseau. Disons plus : une conception monumentale devrait toujours s'exprimer, comme effet général, à l'aide d'un modèle en relief, d'une maquette. Ce procédé permettrait d'éviter de graves mécomptes. On y a eu recours en Belgique dans ce dernier temps, pour la construction du palais royal, pour le parachèvement de l'église de Laeken, etc.

Ce procédé moderne fut aussi un procédé médiéval. C'est ce qu'a prouvé M. Frothingham, dans une conférence faite naguère aux *Antiquaires de France* et dans une étude parue dans l'*Architectural Record*. Ce savant en a trouvé la preuve dans des documents anciens. Bien mieux, il en a découvert un exemple superbe au musée archéologique de Rouen, où l'on a conservé la reproduction en miniature de ce joyau architectonique, qui est l'église Saint-Maclou de cette ville.

Cette image réduite passait pour une copie en miniature exécutée après coup et était attribuée à un sacristain de Saint-Maclou, un certain abbé Hausset qui vivait vers 1680 : pure légende. Hausset y fit des réparations, puis il la vendit mensongèrement comme son œuvre.

Exécutée en papier mâché, d'une main d'artiste, elle reproduit les moindres détails de l'édifice, réseaux des fenestrages, pinacles et gâbles fleuronnées, statues et reliefs sculptés, et



Maquette de l'église Saint-Maclou à Rouen.

jusqu'aux vitraux, avec leurs figures, aperçues à travers le portail latéral. L'œuvre égale en délicatesse les meilleures châsses des orfèvres du temps. C'est évidemment l'œuvre d'un architecte consommé.

S'agit-il d'une copie après exécution, ou d'un modèle-projet? La seconde alternative ne paraît pas douteuse à M. Frothingham; il considère, que les notables écarts qui s'accusent entre la maquette et l'œuvre construite, loin d'être dus à des à peu près et à des négligences, sont au contraire le fait d'une conception plus fouillée et

plus riche, que n'a pas atteinte la réalisation en pierre. Des baies de fenêtres prévues au modèle ont été supprimées en exécution. Les travées des bas-côtés sont, dans la maquette, couvertes de combles pyramidaux aïgus comme on en voit dans beaucoup d'églises des XVe et XVIe siècles (à Saint-Ouen, de Rouen, à Saint-Pierre de Dieppe), etc., tandis qu'on n'a exécuté qu'un appentis continu. Les fenestrages sont conçus dans une donnée intermédiaire entre les styles rayonnant et flamboyant, délicats, comme on s'attend à les voir entre 1400 et 1425, tandis qu'ils ont été exécutés en grand dans une allure flamboyante raide et presque brutale.

Peut-être M. Frothingham a-t-il mis la main sur le nom de l'auteur de cette petite merveille. Le fait est que, en 1414, Jehanon Salvast, l'architecte de la cathédrale, s'engageait conjointement avec son confrère Martin de Rouen, à faire pour la somme de 300 écus d'or un travail dont la nature n'est pas connue; et il y a des raisons de croire que cette somme a pu être affectée en partie à notre maquette.

L. C.

Iconographie figurative des deux Testaments.



LES artistes du moyen-âge, dans leurs thèmes souvent sériels, ont suivi un ordre régulier de cheminement, notamment dans les vitraux, où ils procèdent de bas en haut et de gauche à droite.

En outre, ils ont ordinairement juxtaposé ou mis en parallèle des scènes conjugées des deux Testaments. Pour les fidèles familiarisés à la doctrine, comme pour le clergé qui indiquait les ordonnances, il y avait entre les testaments une concordance intéressante : l'ancien était une figure perpétuelle du nouveau.

« Toutefois on se tromperait, dit M. Perdrizet (1), en croyant que l'idée d'expliquer l'Ancien Testament comme étant la préfigure du Nouveau, soit une invention du moyen-âge. »

« Le moyen-âge n'a pas inventé grand' chose en théologie ; il n'a fait que coordonner, systématiser, développer l'enseignement qu'il avait reçu de la tradition. L'Évangile répétait que le Christ était venu pour accomplir les prophéties (1) ; les Épîtres apprenaient qu'il était le nouvel Adam, venu pour sauver le monde que l'ancien avait perdu (2) ; l'évangile de Saint-Jean reconnaissait dans le serpent d'airain érigé par Moïse pour sauver les juifs, la figure du Christ crucifié pour le salut des hommes (3), ou dans la manne la préfigure de l'Eucharistie (4) ; le Christ lui-même n'avait-il pas dit : « Comme Jonas fut pendant trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine, aussi, le Fils de l'homme sera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre (5) ? »

On le voit, l'exégèse figurative était en germe dans le Nouveau Testament.

Parmi les plus anciens théologiens, remarque encore M. Perdrizet, Origène chez les Grecs, S. Augustin chez les Latins, furent particulièrement séduits (6) par cette méthode hardie. « L'Ancien Testament, dit S. Augustin, dans la *Cité de Dieu* (7), c'est le Nouveau couvert d'un voile, et le Nouveau, c'est l'Ancien dévoilé. » Par exemple, Abraham sacrifiant Isaac préfigure, d'après saint Augustin, Dieu le Père sacrifiant, pour le salut des hommes, son Fils unique ; Noé ivre montrant sa nudité préfigure le Christ dépouillé de ses vêtements avant d'être crucifié ; l'arche de Noé préfigure le corps de Jésus en croix « parce que son corps est six fois plus long que large, et que l'arche était six fois plus longue que large ». Continuons à citer M. Perdrizet :

« Les premiers Pères ne se dissimulèrent nullement ce que cette façon d'interpréter l'Ancien Testament avait de subjectif et d'arbitraire : aussi n'en présentaient-ils les résultats que comme des essais, à titre, pour ainsi dire, d'indication : « Nous soudons comme nous pouvons, dit S. Augustin, les secrets de l'Écriture, d'autres

1. L'*Art symbolique au moyen-âge.* Leipzig, Beck, 1907.

1. *Matth.* I, 22 ; II, 15 ; IV, 14 ; VIII, 17 ; XIII, 35 ; XXI, 4 ; XXVII, 35.
2. *Cor.*, XV, 22.
3. *Joan.*, III, 14.
4. *Joan.*, IV, 31.
5. *Matth.*, XII, 40.
6. V. Denis, *La philosophie d'Origène.* Paris, 1884, p. 27.
A. Franck, *Journal des Savants*, 1884, p. 181.
Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, 2e éd. p. 164.
7. L. XVI et 26 (Migne, *Patrologie latine*, t. XLI, col. 505).
Mâle, *loc. cit.*, p. 167.

le feront avec plus de succès, mais une chose est sûre, c'est que l'Écriture a un sens mystique ». Il y a une correspondance secrète entre les deux Testaments.

Le moyen-âge consacra ces interprétations allégoriques. Saint Isidore de Séville, au VIe siècle, le met en memento (1) ; Bède le Vénérable au VIIIe, Raban Maur et Walafried Strabo au IXe, le répétaient l'un après l'autre.

« Cette façon d'expliquer la Bible devait avoir sa répercussion dans l'art. L'art au moyen-âge a été le serviteur docile de la théologie ; il a exécuté exactement les programmes qu'elle lui imposait ; elle s'en servait pour instruire la multitude des fidèles qui ne savait pas lire ; les peintures et les sculptures, les tapisseries et les vitraux étaient alors les livres des illettrés. »

***

A quelle époque l'art a-t-il commencé à raconter les écritures suivant la méthode figurative ?

Le symbolisme des catacombes est plutôt moral qu'historique, il nous raconte la vie terrestre de Jésus sous préfigures.

M. Perdrizet signale un petit poème attribué à Rusticus Helpidies (+ 533) comme le premier exemple connu d'une suite de représentations ordonnées suivant la méthode figurative. Vers la fin du VIIe siècle, Bède le Vénérable rapporte que son maître Benoît Biscop, fondateur de l'abbaye bénédictine de Jarrow, en Angleterre, avait orné l'église de son couvent de peintures qui montraient l'harmonie de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Les plus anciennes œuvres de la symbolique figurative qui nous sont parvenues, ne remontent pas plus haut qu'au XIIe siècle, dit notre auteur. Il cite une merveille, le grand crucifix émaillé, dont Suger avait orné l'abbatiale de Saint-Denis, et où l'on voyait les diverses scènes de la vie de Jésus avec leurs préfigures, et il en rapproche un autre monument encore existant, l'ambon de l'abbaye de Klosternenburg, œuvre de Nicolas de Verdun. Dans ce chef-d'œuvre, les deux préfigures de chaque fait évangélique, sont, l'une antérieure, l'autre postérieure à la promulgation de la foi ; de plus, à chaque scène de l'histoire évangélique assistent deux prophètes, qui prononcent des prophéties appropriées.

Dans la plupart des grandes cathédrales du XIIIe siècle, la fenêtre principale du sanctuaire, au fond du chœur, est décorée d'une grande verrière symbolique, conçue selon la méthode figurative. Telle est la célèbre verrière de Bourges qu'ont commentée les R. P. Cahier et Martin (1).

***

Il faut classer parmi ces œuvres sérielles un livre d'images destiné à l'instruction religieuse et aux usages de piété des laïques, dont M. Léopold Delisle s'est occupé dans son *Histoire littéraire* (2), comme la *Bible des pauvres*, si répandue au moyen-âge, comme la *Bible* en images provenant de Saint-Pierre-de-Rosas (Catalogne) et celle de Jean d'Évreux, et comme les différents *Credo*, tel le crédo de Joinville, qui est malheureusement perdu. Dans une récente séance des *Antiquaires de France* (3), M. Ph. Sauer faisait connaître un crédo en images du XIIIe siècle analogue au précédent, dont il a retrouvé des feuillets parmi les papiers de Montfaucon. On y voit figurer, en registres parallèles, des scènes de la vie du Christ rapprochées de leurs préfigurations bibliques. Ces images au trait sont d'un très beau caractère et appartiennent au même art que les miniatures du Psautier de saint Louis.

L. C.

1. V. Migne, t. LXXXIII, col. 99.

1. PP. Cahier et Martin, *Vitraux peints de saint Étienne de Bourges*. Paris, 1442.
2. T. XXXI, p. 213.
3. *Soc. nat. des Antiquaires de France*, 23 février 1907.

Correspondance.

Pologne.

Goworow, le 4 décembre 1907.

Monsieur le Rédacteur,

Le musée de la cathédrale de Plock vient de s'enrichir d'une riche collection de tableaux de maîtres. M. l'abbé Joseph Mrozowski vient en effet, de lui faire don d'une cinquantaine de peintures parmi lesquelles il y en a d'une grande valeur artistique. Permettez-moi d'y appeler l'attention des connaisseurs, et de vous en adresser un inventaire qu'ils trouveront peut-être à compléter par les noms des peintres manquant ou à modifier quant à la classification par école. Je remercie par anticipation les lecteurs de la *Revue* des renseignements qu'ils voudront bien me fournir.

Agréez, Monsieur le Rédacteur, l'expression de mes sentiments distingués.

A. BRYKCZYNSKI.

Catalogue des tableaux offerts au Musée de la cathédrale de Plock, par M. l'abbé Joseph MROZOWSKI.

I. — École italienne.

1. La Ste Vierge apparaissant à S. Sébastien et S. Jérôme par l'Ange Allori dit Bronzino, 0,35×0,27 m. gravure.

2. Portrait du Prince Michel Poniatowski, évêque de Plock, frère du roi Stanislas, 0,64×0,69, par Marcel Baciarelli.

3. Moïse fait sortir l'eau du rocher — toile — 1,03×1,45, par Jacob de Ponte dit Bassano.

4. L'Annonciation — toile — 0,31×0,40, par Pierre Berettini dit Pierre de Cortone.

5. Tête de Madone, 0,43×0,36 — gravure — par Annibal Carracci.

6. Palais style renaissance — toile — 1,06×1,36, par Viviano Codagora.

7. Réception des députés à la cour des Médicis à Florence, par Joseph-Marie Crespi.

8. Tempête sur mer — toile — 1,00×0,31, par Alexandre Magnasco.

9. La Sainte-Famille — toile — 0,49×0,38, par Charles Marasti.

10. Un bouquet de fleurs — toile — 0,88×0,62, peintre inconnu, XVIIe siècle.

11. Conseil de brigands — toile 0,44×0,35 XVIIIe siècle — peintre inconnu.

12. Passage de la Mer Rouge, 0,50×0,38 — bois — par François Trevisani.

II. — École flamande.

13. Un bouquet d'oliers dans un vase 0,65×0,47 — toile — par François Eyckens ou Ykens.

14. Ecce Homo — gravure - 0,34×0,29, par François Franck.

15. Le couronnement d'épines — bois — 0,26½×0,40, par Jérôme Franck.

16. La reine Fomirys ordonne de plonger la tête de Cyrus dans du sang — toile — 1,23×0,90, peintre inconnu, XVIIe siècle, école de Rubens.

17. Portrait de 3 grands seigneurs espagnols — toile 1,20×1,49, par Gérard Seghers, signé 56 G. S. F. 23.

18. Marchand de gibier — toile — 1,66×1,17, par Adrian Van Utrecht et Cornelis de Vos.

19. S. Joachim — sur bois — 0,43×0,32, par Otto van Veen-Venius.

III. — École hollandaise.

20. Un anachorète — toile — 0,34×0,30, par Arnold Boonen.

21. S. Paul — toile — 0,90×0,70, par Jean de Bray.

22. Le Christ avec la samaritaine — bois — 0,73×0,55, par Benjamin Cuyp.

23. Les joueurs au tric-trac — toile — 0,90×1,12, par Gijsbert van der Kuyl.

24. Nature morte — toile - 0,52×0,71, peintre inconnu.

25. Portrait d'une patricienne hollandaise, — XVIIe siècle 0,55×0,45 — toile — peintre inconnu.

26. Garde-manger — toile — 1,19×0,88, par Christophe Puytlinck.

27. Descente de la croix — bois — 0,50×0,36, XVIIe siècle — peintre inconnu.

28. Paysage hollandais — toile — 0,68×0,87, par Gillis Rombouts.

IV. — École allemande.

29. Sortie de chasse — toile — 1,01×1,33, par François-Joachim Beich.

30. Portrait d'un vieillard — bois — 0,55×0,46, par Baltazar Denner.

31. S. Antoine l'anachorète — bois — 0,29×0,19, par Christian-Vichelm Dietrich.

32. Portrait de la mère de Rembrandt, 0,16×0,12, par Christian Vichelm Dietrich.

33. Foire à Nuremberg, 0,37×0,44 par Jean-André Graff.

34. Un pendant du précédent, par le même peintre.

35. Un paysage, 0,26×0,17 — bois — par Norbert Grund.

36. Une tête de moine — toile — 0,50×0,40 par Jean-Karl Loth en Italie dit Carlo Loti.

37. Paysage représentant le coucher du soleil en Suisse, par Fréderic Rosenberg. En bas la signature du peintre et la date 1782.

38. Mariage mystique de Ste Catherine avec l'Enfant Jésus — toile — 0,78×0,95, par Jean Rotenhamer.

39. Bataille près d'Augsbourg — toile — 0,78×0,98, par Jean Philip Rugendas.

40. Jésus sur la croix, 1,05×0,72 — bois — par Hans-Léonard Schäufelin.

41. Paysage — 0,23×0,18 — bois — Maximilien-Joseph Schinnagel.

42. Pendant du n° 41, par le même peintre.

43. Paysage représentant une chasse aux canards — bois — 0,21×0,28, par Michel Wutky.

V. — École française.

44. Jésus guérit un paralytique — toile — 0,33×0,42, par Noël Coypel.

45. Escarmouche de cavalerie — toile — 0,40×0,32, peintre inconnu.

46. Pêche miraculeuse — bois — 0,54×0,74, par Jean Jouvenat dit Grand.

47. Une forêt, — 0,40×0,32 — peintre inconnu.

48. Jean-Baptiste Monnoyer. Bouquet de fleurs dans un vase, 0,94×0,69.

VI. — École polonaise.

49. Notre-Dame du S. Scapulaire — toile — 0,35×0,35, par Simon Crechowicz.

50. S. Roch, 1,57×0,82 — toile — par Casimir Wojniakowski.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 6 novembre 1907.* — M. Gauckler présente la photographie d'une mosaïque découverte en 1906 à El Haouria (Tunisie centrale).

M. Guebhard présente un dessin d'un bas relief en basalte déterré récemment à Evenos près de Toulon.

M. P. Monceaux présente au nom du P. Delattre et étudie des plombs byzantins trouvés à Carthage.

M. Héron de Villefosse fait une communication sur une inscription trouvée a Carthage.

Séance du 13 novembre. — M. Roman présente un disque en cuivre doré trouvé au bourg de Tallard (Hautes-Alpes) et donnant les armes de Bernardin de Clermont, comte de Tallard, mort en 1522.

M. Vauvillé entretient la Société d'une enceinte romaine à Chavigny, canton de Soissons (Aisne).

M. Vidier signale l'origine sénonaise et orléanaise d'un manuscrit de Ripoel, en Catalogne, et une carte de 1055 où la Gaule est désignée par quatre noms : Saône, Yonne, Loire et Sens.

Séance du 20 novembre. — M. Roman présente une reproduction d'un sceau du XIIe siècle de la commune de Meulan découvert à la Bibliothèque Nationale par M. Lauer et qui permet de rectifier une lecture et un commentaire donnés par Millin.

M. Monceaux communique, de la part du R. P. Delattre, une nouvelle série de plombs byzantins récemment trouvés à Carthage.

M. Pallu de Lessert communique la copie d'un fragment d'inscription trouvé aux environs de Carthage et l'estampage d'un autre fragment découvert dans les thermes de Madaure ; il signale l'importance des fouilles faites dans cette dernière localité sous la direction de M. Joly, architecte à Guelm.

M. Stein donne à la Société la primeur d'une découverte faites à Étampes au mois d'avril dernier et dont nous avons parlé dans notre livraison de novembre dernier ([1]) : il s'agit d'une peinture murale du commencement du XIVe siècle représentant une scène historique d'un certain intérêt au point de vue de l'histoire de l'art français.

M. Héron de Villefosse communique une note de M. Merlin sur des inscriptions trouvées aux environs de Medjez-el Bab (Tunisie). Il communique ensuite une lettre du R. P. Delattre datée du 30 septembre et relative aux fouilles que le savant correspondant de la Société poursuit à Carthage.

M. Mareuse présente à la Société un petit Christ en cuivre, trouvé dans les fouilles faites sur une place de Senlis située entre les arènes et le mur gallo-romain.

Séance du 27 novembre. — M. le comte de Loisne prouve par une charte des Archives du Pas-de-Calais que la règle de changer le millésime à Pâques a souffert quelques exceptions au moyen âge.

M. Prou lit une note de M. Germain de Maidy sur l'autel d'Avenos (Rhône).

M. le comte Durrieu fait part à la société d'une découverte qu'il a faite dans un récent voyage à Munich. Le beau manuscrit miniature par Nuslas de Bologne, vers le milieu du XIVe siècle, a été exécuté pour un prince de la maison de France et a appartenu ensuite au célèbre duc Jean de Berry.

Académie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 30 octobre 1907.* — M. Léon Dorez établit que les peintures du magnifique psautier exécuté à Rome en 1542 pour le pape Paul III, et aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale, sont l'œuvre d'un artiste français, Vincent Raymond, de Lodève, qui travailla pour la chapelle et la sacristie pontificales depuis le règne de Léon X jusqu'à celui de Jules III, et peut être plus tard encore. M. Dorez croit avoir trouvé d'autres œuvres du même peintre ; il les publiera prochainement à la suite des miniatures du Psautier de Paul III, avec un essai bibliographique sur Raymond.

Séance du 8 novembre. — M. Dieulafoy, au retour d'un voyage archéologique en Galice, dans les Asturies et en Navarre, rend compte à l'Académie du résultat de ses travaux.

Il s'est, dit-il, attaché à étudier les monuments construits sous l'inspiration des princes chrétiens à mesure qu'ils refoulaient les Musulmans. Les documents qu'il rapporte permettent de faire voir combien, dès cette période reculée, fut manifeste l'influence qui s'affirma plus tard sous la

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 430.

double forme meidjar et mozarabe, et surtout combien dans ces premières églises est apparente et dominatrice, l'action directe de la Perse sassanide, au dépens de laquelle s'était en partie formée elle-même la civilisation musulmane.

Le comte Durrieu entretien l'Académie du manuscrit des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* qui a été comme on le sait, récemment dérobé à la Bibliothèque de Saint-Germain-en-Laye. Laissant de côté la question du caractère d'art qui demanderait trop de temps pour être abordée, il étudie le volume au point de vue historique, en le rapprochant de toute une série d'autres manuscrits du même ordre qui sont dispersés dans diverses bibliothèques d'Europe. D'après les recherches de M. Durrieu, le manuscrit de Saint-Germain-en-Laye a été exécuté entre 1548 et 1550 pour le cardinal Charles de Lorraine, alors chancelier de l'ordre. Il faisait partie en 1725 des collections de Clairambault, acquises pour la Bibliothèque du Roi en 1755, mais qui ont malheureusement beaucoup souffert d'une épuration ordonnée en 1792. Deux très belles miniatures illustrent le livre Pour l'une d'elles, représentant la victoire de l'archange saint Michel sur le démon, l'artiste s'est inspiré du *Saint Michel* de Raphaël, aujourd'hui au Louvre, en introduisant à l'arrière-plan une vue du Mont Saint-Michel, qui était le siège officiel de l'ordre depuis sa fondation en 1469. L'autre miniature montre la tenue d'un chapitre des chevaliers de Saint-Michel, sous la présidence du roi Henri II. On y trouve le souvenir d'une sorte de restauration de l'ordre qui y fut opérée, en 1548, avec le concours très actif de ce même cardinal de Lorraine pour qui le volume a été illustré. A ce titre, la miniature constitue un véritable document historique.

Séance publique annuelle du 19 novembre. — M. Salomon Reinach, président en exercice, a ouvert la séance par le discours d'usage, dans lequel il a rendu un hommage ému à la mémoire des morts de l'année. Il a terminé en passant la revue des travaux que l'iniative de l'Académie a suscités.

M. Edmond Pottier a lu une communication du plus vif intérêt sur *Les Origines populaires de l'art.*

Séance du 22 novembre. — M. Heuzey fait connaître une très antique statue chaldéenne qu'il a pu reconstituer partiellement en raccordant à une tête anciennement découverte plusieurs fragments nouveaux.

M. Ph. Berger communique une note du R. P. Delattre, de Carthage, mentionnant la découverte de plusieurs stèles offrant un grand intérêt scientifique à divers points de vue. Plusieurs d'entre elles sont dues à la libéralité du consul d'Autriche à Tunis.

Séance du 6 décembre. — L'assistance, qui est très nombreuse, comprend beaucoup de membres d'autres Compagnies, venus pour apporter leurs félicitations à M. Léopold Delisle à l'occacasion du jubilé du cinquantième anniversaire de son élection, le 11 décembre 1857, en remplacement de Quatremère. M. Léopold Delisle avait alors à peine trente et un ans. Le président, M. S. Reinach, lui adresse une allocution pleine d'émotion et remet au jubilaire une médaille en argent, œuvre de Chaplain, frappée à la Monnaie. Sur l'avers est gravé le profil de M. Léopold Delisle. Sur le revers on lit cette inscription : « *Leopold Delisle, ob annos quinquaginta a cooptatione ejus in Academia inscriptionum gnaviter exactos, sodali optimo sodales 1857-1907.* »

M. Léopold Delisle répond par une allocution non moins émue et offre à l'Académie une étude de lui, en deux volumes, sur les origines de la Bibliothèque Nationale.

Il est impossible de ne point évoquer avec regret la mesure prise par le Gouvernement, il y a quelques années, qui éloigna brusquement M. Delisle de cette Bibliothèque nationale à laquelle il s'était dévoué corps et âme et où s'était écoulée sa vie. Lui-même ne peut s'empêcher d'y faire allusion en rappelant les heureuses années qu'il y passa avec Mme Léopold Delisle, la fille du grand Burnouf.

« La mort, dit-il, devait m'en séparer, quarante-» sept ans plus tard, le 11 mars 1905, *le même* » *jour où nous devions quitter la Bibliothèque* » *nationale...* »

Déjà en 1902, M. L. Delisle a eu un cinquantenaire, qui a été l'occasion d'une manifestation imposante, la plus honorable qu'il pût ambitionner. Il était encore Directeur administrateur général de la Bibliothèque nationale et il y avait cinquante ans qu'il était attaché au principal dépôt des trésors littéraires et scientifiques de son pays. Les félicitations affluèrent auprès de lui, non seulement de toute la France, mais du monde entier : témoignage de la reconnaissance des innombrables travailleurs que M. Delisle a obligés, mais surtout hommage de tous les amis de l'érudition à celui qu'ils admirent comme un de leurs maîtres les plus éminents.

M. Delisle représente l'idéal du bibliothécaire par l'intelligence et le zèle qu'il a déployés pour conserver et accroître les grandes collections nationales, comme pour les rendre de plus en plus accessibles et faciles à compulser. L'admi-

nistration de M. Delisle a fait époque dans les annales de la Bibliothèque.

Toutefois, le plus merveilleux est cette ardeur scientifique, que ni les soucis administratifs ni l'âge n'ont ralentie depuis soixante ans. A l'occasion du cinquantenaire de 1902, les amis de M. L. Delisle ont publié un beau volume contenant la bibliographie de ses publications de 1847 à 1902. Elle comprend mille huit cent quatre-vingt-neuf articles.

Académie royale d'archéologie de Belgique à Anvers. — M. Hymans, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, a été élu président pour l'année 1908. M. Blomme, a été proclamé vice-président.

M. Comhaire a décrit longuement les fouilles entreprises récemment à Liége et que nous relations ailleurs (1); il en a fait connaître les importants résultats. Il a présenté de nombreuses photographies, des plans, des dessins et a même exhibé divers objets provenant des fouilles. Il a exprimé le regret que les travaux n'aient pas été exécutés d'une façon plus méthodique. On a fouillé un peu à l'aventure, sans but bien déterminé, simultanément sur de nombreux points et sans tenir compte d'une façon assez scientifique des résultats obtenus ; il est d'avis que pour d'importantes substructions les époques présumées d'édification devraient être rectifiées. Une fort intéressante discussion s'engage sur ce point entre les membres, ce qui permet, d'après les documents soumis, de reconstituer en quelque sorte chronologiquement la série des constructions qui se sont succédé à l'emplacement de l'antique cathédrale Saint-Lambert. On a été unanime, pour souhaiter, qu'au printemps prochain, lors de la reprise des travaux, les fouilles soient exécutées plus méthodiquement et que les résultats en soient consignés avec une précision scientifique entière.

M. le chanoine Laenen, traite ensuite des relations diplomatiques des Pays-Bas avec la France et l'Angleterre à l'époque d'Albert et Isabelle. Les récentes recherches qu'il a faites aux archives Impériales de Vienne, lui ont permis de fournir d'intéressants détails sur cette période, pendant laquelle, la décadence de la prospérité nationale s'accentua d'une façon déplorable.

Société archéologique de Nivelles. — M. E. Mathieu s'occupe des Tordeur, famille de fondeurs nivellois distingués, qui a fourni de nombreuses cloches aux églises du Brabant et du Hainaut. M. P. Wins donne une notice sur la fameuse horloge de l'église de Ste-Gertrude à Nivelles, où le jaquemart célèbre nommé *Jean de Nivelles* battait jadis les heures. D'après M.W., ce nom de Jean serait emprunté, non au chevalier de la légende dont les trois petits chiens sont, si populaires, mais au symbolisme religieux, qui consacrait les cloches au Précurseur : signalé aux amis de l'archéologie campanaire.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 426; année 1908, p. 70.



Bibliographie.

DIE BELGISCHEN JESUITENKIRCHEN, par J. Braun, S. J. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. — In 8° de 218 pp., 73 illustrations. — Fribourg-en-Brisgau. Prix : 5 frs.

L'influence des églises construites par les Jésuites au XVI[e] et XVII[e] siècles, sur l'architecture religieuse de Belgique a été remarquée souvent. Aussi leur étude, si importante pour la transition du gothique à la Renaissance, a-t-elle tenté plus d'un archéologue. Cependant il restait à faire bien des recherches et à rectifier les erreurs que Schoy (1), Gurlitt (2) et d'autres, avaient accréditées dans des travaux autorisés. Le Père Braun a accompli cette tâche avec une science et une rigueur scientifique remarquables. Sa documentation, sérieuse et détaillée, amène à des conclusions irrécusables, qui, tout en n'étant pas entièrement nouvelles, n'ont jamais été aussi sûrement établies.

La première partie de son ouvrage décrit les églises que les Jésuites élevèrent en style gothique (3). Il manque à ces œuvres de la fraîcheur et du laisser aller, de la légèreté dans la superstructure, de la puissance dans les lignes, de la noblesse et de la pureté dans les formes. La cause, c'est qu'à l'époque où elles furent élevées le gothique se mourait.

Le premier architecte de cette période fut le frère Hoeimaker. Il naquit à Tournai en 1559 et mourut en 1626.

Il construisit ou projeta les églises de Tournai (consacrée en 1604), Valenciennes (1607), Lille (1610), Mons (1617), Gand ([illegible]), Ypres (1625). Les deux premières subsistent seules aujourd'hui. Plusieurs de ces églises présentent trois nefs à toitures distinctes et une façade à trois pignons de même hauteur. L'absence de transept et de chapelles absidiales en font des constructions simples en rapport avec les besoins d'une église de Jésuites. Une modeste tour accoste le chœur. Le jubé, toujours en style de la Renaissance, occupe le fond de l'église.

Le Frère du Blocq, de Mons ([illegible]), se rattache avec le Frère Hoeimaker aux traditions du moyen âge. Cependant l'évolution vers les idées nouvelles est chez lui beaucoup plus sensible. Son talent, d'ailleurs plus développé, recherche la nouveauté. L'église de Luxembourg (1621) est une *Hallenkirche*, mais ses trois nefs abritées sous un même toit, chose peu commune dans la région, sont couvertes de voûtes luxueuses.



Fig. 1. — Tournai. Intérieur de l'église des Jésuites.

L'auteur restitue en outre au Frère du Blocq les églises du noviciat de Tournai (1611), d'Arras (1617), de Luxembourg (1621), de Maubeuge (1624), de Saint-Omer (1630), et les plans de beaucoup d'églises non exécutées.

Enfin un troisième groupe comprend les églises gothiques qui sont l'œuvre d'architectes étrangers à l'ordre. Ce sont les églises d'Armentières (élevée peu après 1623), de Cambrai (1576), Saint-Michel de Courtrai (1610), œuvre de Jan Persyn.

L'énumération de ces treize églises, dont une seulement appartient au XVI[e] siècle, ne suffit-elle pas pour renverser l'opinion de Gurlitt qui

(1) [illegible] *sur l'architecture aux* [illegible]

(2) [illegible]

(3) [illegible]

fait des Jésuites belges les pionniers du style baroque. Celui-ci aurait passé à leurs yeux pour le seul style vraiment religieux et pour un puissant instrument de lutte contre l'hérésie.

Mais comment pouvaient-ils avoir le gothique en aversion, eux qui n'adoptent les éléments nouveaux que lorsque l'architecture belge s'en trouve imprégnée. Le Frère Hoeimaker, leur premier architecte, peut être justement qualifié de « gothique sévère » ; chez lui les parties accessoires seules : jubés, portails, etc., sont traités dans le style nouveau, à une époque où la peinture et l'architecture civiles étaient complètement sous l'influence méridionale. Pourtant ce n'est pas l'ignorance qui lui dicta sa ligne de conduite. Un manuscrit de la Bibliothèque de Gand, dont le Père Braun lui attribue la paternité, révèle des connaissances architecturales variées et un goût esthétique développé. D'autre part, que de conceptions gothiques obsèdent l'imagination du Frère du Blocq, même dans ses créations les plus nouvelles.



Fig. 4. — Tournai. Façade de l'église des Jésuites.

Ainsi les vives colorations du jubé d'Arras ne décèlent-elles pas un artiste, plus habitué à la polychromie du moyen âge que beaucoup de nos modernes restaurateurs. L'évolution esthétique de cet architecte résume d'ailleurs celle de l'architecture de son époque. Dans les églises des collèges de Luxembourg, Arras, du noviciat de Tournai, les éléments renaissance ont un rôle très accessoire. Par contre, à Maubeuge comme à Saint-Omer, l'évolution est telle que l'intérieur appartient tout autant à la Renaissance qu'au style gothique. La construction est restée gothique par le plan terrier, les voûtes à nervures, les résilles des fenêtres, la mouluration et par bien d'autres éléments. Mais, si l'on examine l'expression architecturale et les détails constructifs, le gothique est visiblement hors de la bonne voie et fait place aux nouvelles tendances.

Ce changement provient des influences ambiantes, auxquelles le frère du Blocq ne pouvait échapper, et non pas du caractère international de la Compagnie de Jésus, qui n'a ici aucune influence. La coutume d'expédier les plans à Rome, concernait le côté matériel et non le côté esthétique du projet. Le cas de l'église de Saint-Omer en est une preuve. Le caractère national, qui marque les origines du baroque tel qu'il se manifeste dans les églises des Jésuites, persiste d'ailleurs, même lors du complet développement du style.

Le Père Braun le prouve dans une deuxième partie de son ouvrage, traitant des églises de style baroque.

Parmi les architectes qui les construisirent, il faut citer le Père Huyssens, né à Bruges en 1577 et mort en 1637. Doué d'un talent naturel remar-

cipale et au courant les idées artistiques de son époque, il édifia avec un luxe extraordinaire l'église d'Anvers et bientôt après, celles de Namur et de Bruges. Détail biographique intéressant et qui montre que la Compagnie de Jésus ne désirait nullement créer une école architecturale, le Père Huyssens dut résilier ses fonctions d'architecte parce que, d'après ses supérieurs, ses travaux, inspirés de l'art à la mode, étaient peu conformes à l'esprit de pauvreté de l'ordre. Cependant après deux ans, sur les instances réitérées de l'Infante Isabelle, il fut envoyé en Italie pour compléter ses connaissances architecturales.



Fig. 3. — Saint-Omer. Chevet de l'église des Jésuites.

L'église de l'ancienne abbaye Saint-Pierre (1629) à Gand, qu'on attribuait jusqu'à présent à Jan van Santen (1), est l'une des œuvres d'Huyssens postérieures à ce voyage.

1. Cette dernière assertion n'est pas tout à fait exacte. On ne peut pas dire qu'on a attribué jusqu'à présent l'église Saint-Pierre à Jean Van Santen, puisque dès 1863 le Messager des sciences de Gand, faisait connaître le Père P. Huyssens comme le constructeur de cet édifice. C'est [illegible] qui en a attribué les plans à Jean Van [illegible]. Il n'a pas encore été démontré, que nous sachions, que Huyssens fut autre chose que l'exécuteur des plans de l'architecte de Paul V, [illegible].

L. C.

Huyssens fut un des plus grands architectes belges du XVIIe siècle. Son chef-d'œuvre est la tour d'Anvers, incontestablement la plus belle tour en style baroque de la Belgique ; von Bezold la considère même comme l'une des plus belles qui existent dans ce style. La tradition a sanctionné ce jugement, en attribuant cette œuvre au grand Rubens. Schoy a malheureusement accrédité la légende. Il l'adopte sans contrôle et propose la tour d'Anvers comme un spécimen du style « Rubénien-Loyolite ». Ce style est une invention qui ne repose sur aucune donnée sérieuse.

Le Père Aguillon (1567), de Bruxelles, autre architecte de la Compagnie, fut un amateur de réel talent. Sous l'influence du milieu anversois, il abandonna le gothique qui avait eu d'abord ses préférences.

Le Père Hesius (1601-1690), d'Anvers, est surtout connu par l'église Saint-Michel de Louvain.

Dans la classification des églises baroques, il faut faire une place à part à celle de Douai (1591). Fait digne de remarque, cette église, une des premières que les Jésuites érigèrent en Belgique, fut construite en baroque italien, d'après des plans venus de Rome ; elle resta l'unique église de ce style en Belgique.

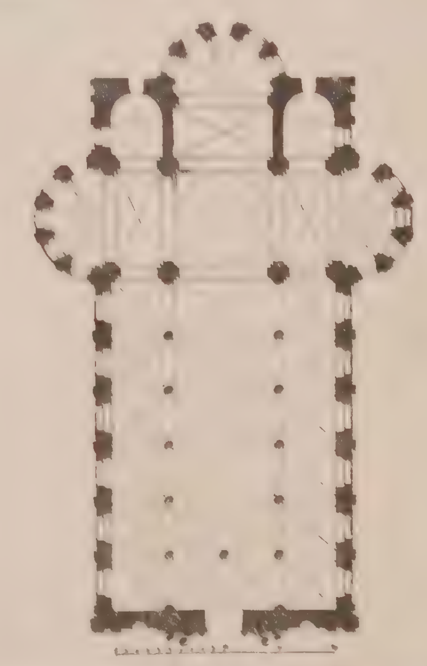


Fig. 4. — Louvain. Église Saint-Michel. Plan terrier.

L'auteur groupe les autres églises baroques en trois catégories :

Les églises de forme basilicale : Bruxelles, démolie (1620) ; Bruges (1641) ; Namur (1645) ; Louvain (1666) ; Liége (1700), démolie.

Les « Hallenkirchen » à trois nefs : Anvers (1621), remaniée ; Ypres (1644), démolie ; Malines (1674) ; Cambrai (1692).

Les églises à une seule nef : Maestricht (1614), Alost (1624) ; Lierre (1754) ; Aire (1687).

Le Père Braun termine cette deuxième partie de son ouvrage par une description remarquable du baroque belge tel qu'il se présente dans les églises des Jésuites ; nous ne pouvons assez conseiller la lecture de ces pages.

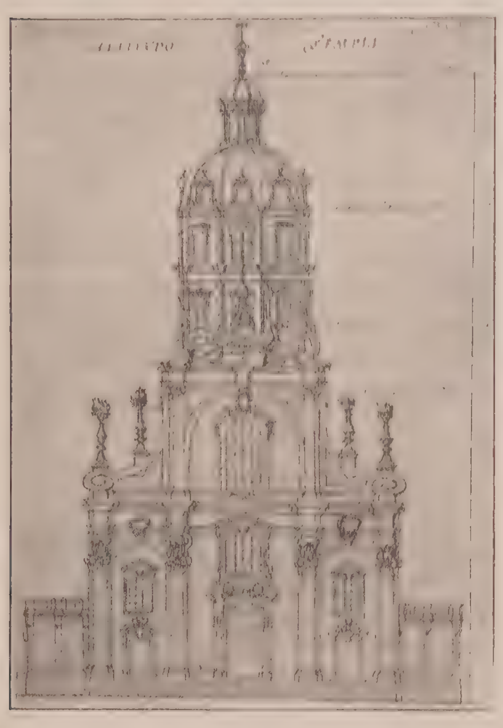


Fig. 5. — Louvain. Eglise Saint-Michel. Projet primitif de la façade.

Le puissant système de piliers, l'écrasante superstructure, la monotonie et la pesanteur des voûtes du baroque romain contrastent tellement, avec le rythme plus gracieux des enfilades de colonnes élancées, avec la légèreté de la superstructure des constructions belges, qu'on n'aurait pu importer le nouveau style de toutes pièces.

Les Jésuites, pas plus que d'autres, n'auraient pu le faire. D'ailleurs les souvenirs de l'architecture du moyen-âge se retrouvent autant dans leurs églises, que dans n'importe quels monuments de l'époque. A ce point de vue, la comparaison avec des églises contemporaines, comme l'église des Riches-Claires, de l'ancien Béguinage, de Notre-Dame du Bon-Secours et de Notre-Dame du Finistère à Bruxelles, serait des plus significative.

Il suffit d'ailleurs d'examiner une de leurs églises, comme Saint-Michel à Louvain, pour s'apercevoir que depuis le plan terrier jusqu'aux voûtes des absides, tout le système constructif s'inspire des églises du moyen-âge et que l'ensemble se présente comme une église gothique habillée de Renaissance.

L'examen impartial des églises élevées par les Jésuites justifie ces conclusions du Père Braun : Les Jésuites n'ont jamais eu de style propre à leur ordre. Le soi-disant « Style-Jésuite » est une fable.

Leurs églises baroques ne sont pas la copie des églises italiennes. Elles sont au contraire fortement imprégnées de l'ancienne architecture gothique de Belgique ; elles démontrent l'existence d'un style baroque belge, essentiellement national.

Toutefois, il est peut-être exagéré de dire, avec le Père Brauu, que les Jésuites ont été les derniers adeptes du style gothique en Belgique. Certaines parties de l'église Saint-Michel à Gand et de Saint-Martin à Alost, le cloître et la salle capitulaire de l'abbaye de Parc, pour ne citer que quelques exemples, prouvent que les traditions anciennes étaient vivaces en Belgique, en plein XVIIe siècle, ailleurs encore que dans la Compagnie de Jésus.

R. VERWILGHEN.

NURNBERG, von P. J. Rée (3e édition) — **AUGSBURG**, von B. Riehl — **MUNCHEN** von A. Weese, chez Seeman à Leipzig.

La collection des *Villes d'art célèbres* publiée par la librairie Laurens de Paris jouit d'une réputation justement méritée ; sous une forme agréable, elle offre un résumé aussi méthodique que complet de l'histoire de l'art dans chacune des villes décrites.

La librairie Seeman de Leipzig a entrepris depuis plusieurs années une publication de même nature, sous le titre de *Berühmte Kunststätten*.

Déjà trente-six monographies ont paru ; le succès de cette publication est grand et justifié à tous égards. Moins connue peut-être dans les pays de langue française, elle mérite d'y être signalée à l'attention des amateurs d'art.

L'occasion nous en est fournie par la nouvelle édition de l'étude de M. Rée sur Nuremberg. L'éminent conservateur du Musée Germanique était mieux qualifié que tout autre pour tracer

un tableau de l'histoire artistique de sa ville : il s'est acquitté de sa tâche avec méthode et clarté.

Le caractère de la publication ne lui a pas permis d'étudier en détail tous les problèmes que soulèvent les origines et les premiers développements de l'art à Nuremberg. Mais il les a suffisamment indiqués pour ne laisser place à aucune critique fondée ; la partie bibliographique est très soignée ; elle fournit des éléments précieux de documentation à tous ceux qui s'intéressent à l'un ou l'autre point spécial.

L'illustration est abondante ; elle augmente dans une large mesure, l'intérêt de cette excellente monographie.

Nous adressons les mêmes éloges aux travaux de MM. Riehl et Weeze sur Augsbourg et Munich.

Comme M. Rée, ces auteurs n'ont pas voulu faire un guide quelconque à la disposition des voyageurs pressés ; leurs travaux constituent un exposé méthodique, clair, précis, intéressant de l'histoire de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, voire de l'art décoratif dans chacune des villes qu'ils étudient.

Désormais, pas un voyageur consciencieux ne visitera Augsbourg, Munich ni Nuremberg sans emporter ces publications de la librairie Seeman. Nous les recommandons à l'attention de nos confrères de la Gilde de St-Thomas et St-Luc, qui visiteront la Bavière en 1908 ; leur lecture attentive les disposera à goûter tout le charme qui se dégage de ces vieilles villes, notamment Nuremberg avec ses vieux remparts, ses églises et son superbe Musée Germanique.

J. C.

EIN UNBEKANNTER CODEX DER VOEGESCHEN MALSCHULE IN AUGSBURG, par M. KEMMERICH. Extrait de *Altbayerische Monatschrift*, 1907, pp. 57-96 et figures.

M. Kemmerich, déjà favorablement connu par ses travaux sur les miniatures du haut moyen âge, consacre une étude minutieuse et richement illustrée à un lectionnaire conservé dans le Musée de la cathédrale d'Augsbourg.

Il donne d'abord une description très nette de chacune des enluminures dont le manuscrit est orné ; puis il fournit des détails techniques sur leur exécution, il décrit l'iconographie des diverses scènes et il cherche à préciser l'origine, tant du lectionnaire que des œuvres qui lui sont apparentées.

Le manuscrit reproduit sans ordre chronologique des scènes de l'Évangile et des Actes des Apôtres. L'exécution des scènes et leur iconographie prouvent que l'œuvre appartient à l'École que les travaux de Vöge ont fait connaître. Ce sont les mêmes teintes plates, sans contours fortement accusés et aux ombres indiquées par de simples lignes. C'est aussi la même manière de traiter les encadrements, les fonds, les accessoires, les draperies et surtout les nus et les figures. La finesse des carnations porte même à croire qu'il s'agit ici d'un travail sorti d'un atelier florissant, ou datant de la bonne époque de l'école. Pour tous ces détails le manuscrit d'Augsbourg ne rappelle aucunement d'autres centres producteurs de miniatures : tels Ratisbonne et Echternach.

Le choix et l'ordre des sujets est le même que dans d'autres manuscrits de l'école étudiée par Vöge, et la manière de les représenter s'y retrouve souvent identique.

L'École de Vöge florissait vers l'an mille dans le sud-ouest en Allemagne. Guidé par des considérations très plausibles, M. Kemmerich considère Reichenau et Saint-Gall comme ses deux centres principaux. Le lectionnaire d'Augsbourg lui semble dater des années 1017 à 1042. Il paraît provenir de l'abbaye Saint-Michel à Bamberg. Là des moines expulsés de Reichenau l'auront enluminé, en même temps que certains autres manuscrits qui s'en rapprochent de très près.

R. M.

RAPPORT SUR LE CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE FRANCE A CARCASSONNE ET PERPIGNAN, par M. le Vic. de GHELLINCK VAERNWYCK. — In 8°, illustré de 126 pp. Anvers, Van Hille, 1907.

M. de Ghellinck suit assidument les *Congrès archéologiques de France*, et a l'habitude d'en rapporter à l'Académie royale d'Archéologie d'Anvers des rapports détaillés, des plus instructifs. Le dernier nous offre une étude très fouillée des monuments de Carcassonne et de Perpignan.

Les deux églises de la Ville basse de Carcassonne, St-Michel et St-Vincent, qui se dressent aux antipodes d'une bastide, sont des spécimens typiques du Midi, avec leurs nefs uniques d'une vingtaine de mètres d'ouverture, flanquées d'une tour latérale, et leurs voûtes basses appuyées sur des contreforts intérieurs, qui séparent des chapelles latérales surmontées d'un oculus.

La curieuse petite église à plan heptagonal de Rieux, est une rotonde romane avec collatéral circulaire dont les voûtes s'adaptent en quart de cercle à la couronne centrale. Faut-il la rattacher

au Temple de Jérusalem avec les rotondes des Templiers, ou à St-Vital de Ravenne et aux rotondes byzantines dont Aix-la-Chapelle est le plus beau type cisalpin, sinon le prototype (1)? Nous ne sommes pas en mesure de nous prononcer sur ce point.

Près de Rieux se voit la belle abbatiale cistercienne de Cannes, à nef unique, datant de 1232.

L'abbatiale de Saint-Hilaire de Corbières a une nef unique du XIIIe siècle, un chœur du XIIe en cul-de-four, un large transept, un beau cloître branlant du XIVe siècle, un logis abbatial où l'on voit un joli plafond à caissons polychromés.

La cité haute de Carcassonne n'est plus à décrire, et l'on a assez loué, en dépit de quelques fautes, la restauration de Viollet-le-Duc. Le joyau de la ville haute est Saint-Nazaire, comparable à Saint-Urbain de Troyes. Le chœur et le transept (1267-1321), forment une vraie châsse de pierre; le chœur rappelle la Sainte-Chapelle de Paris. Les piles de la nef romane, voûtée en berceau, sont alternativement cruciformes et rondes. Le transept contient plusieurs tombeaux, notamment celui de l'évêque Radulphe (✠ 1266) avec sa statue, en costume épiscopal dans une niche, surmontée de la main divine bénissante.

***

Près de Narbonne est la pauvre abbaye cistercienne de Fondfroide, hier encore habitée, aujourd'hui menaçant déjà ruine ; et combien d'autres sont vouées au même sort! L'église, bâtie en croix latine, est tout entière du XIIe siècle, dans le plan typique de l'ordre. La nef a cinq travées ; elle est voûtée en berceau brisé, les bas-côtés en demi-berceau. Les colonnettes engagées dans les piles carrées sont curieusement arrêtées en encorbellement à deux mètres de hauteur du sol, à l'instar de ce qu'on voit à Silvacane. Dans les bras du transept on voit de grandes rosaces cisterciennes en quatre-feuilles. Le beau cloître date du XIIIe siècle.

La cathédrale de St-Just de Narbonne, commencée en 1272, est restée inachevée. L'influence du Nord y est évidente; néanmoins les chapelles rayonnantes sont couvertes en terrasses. Le chœur est un émule de Beauvais. On y admire les tombeaux de l'archevêque Pierre de la Jugier, du cardinal Guillaume Briçonnet, etc.

Les congressistes ont visité le très riche musée dit de Lamoriguier, qui occupait un beau vaisseau d'église bénédictine du XIIIe siècle, non voûté, mais offrant de grands doubleaux de pierre, qui supportent une charpente apparente jadis polychromée, comme au dortoir de Fontfroide et à Ste-Agathe de Barcelone. M. de Ghellinck signale dans son rapport l'imminence du danger provenant d'un des grands arcs, qui menaçait de s'écrouler. Depuis le Congrès, le malheur prévu est arrivé. L'église s'est effondrée, écrasant une des plus belles collections gallo-romaines de la France, et mettant fin, faute d'objet, au misérable conflit qu'elle avait suscité entre la municipalité locale et l'administration des Beaux-Arts.

L'église de St-Paul et de St-Serge est un édifice fortifié : nef du XIIe s., chœur du XIIIe, collatéral du XVIe s. La combinaison des voûtes de l'ambulacre est ingénieuse. On voit ici de fausses tribunes comme à Vignory (et, ajouterons nous, comme à Tournus et à St-Piat de Tournai).

Un des objectifs du Congrès fut la vieille ville épiscopale d'Alet, ville privilégiée par son site superbe (Alet = *pagus electus*). Elle possède les ruines imposantes d'une abbatiale du commencement du XIIe siècle, devenue plus tard cathédrale. La partie la plus intéressante est l'abside, intacte, voûtée en cul-de-four, à cinq pans coupés, creusés de chapelles rayonnantes en forme de niches, comme au Puy et à St-Jean de Poitiers; celle du fond est particulièrement curieuse. On y voit des vestiges de stucs ; à une arcade de portail on trouve des lions sculptés rappelant l'*actum inter leones* des chartes, comme ceux de St-Porchaire et de Ste-Radegonde de Poitiers, de Parthenay-le-Vieux, de Limoges, du Mans et d'Arles-sur-Tech.

Le cloître roman d'Elne est une des gloires archéologiques du Midi de la France. Le talent descriptif de M. de Ghellinck s'y donne libre carrière. L'église d'Elne est à trois nefs, de sept travées, sans transept, terminée par une abside avec deux absidioles ; l'abside est fortifiée ; la voûte est en berceau avec doubleaux, les bas côtés sont voûtés en quart de cercle.

***

La seconde partie de l'excursion eut pour centre Perpignan. L'église des Carmes, à une nef, est du commencement du XIVe siècle ; des arcs transversaux soutiennent la toiture. Le palais « du roi » et sa chapelle offrent des magnificences que nous ne pouvons retracer ici. L'église de la Réal est à une nef, du type déjà décrit, ainsi que celle de St-Jacques

L'église de Saint-Jean a la forme typique de la contrée, dans des proportions magnifiques, avec ses quatorze chapelles latérales entre les gigantesques contreforts internes, son abside à

1. Il paraît que la rotonde d'Aix-la-Chapelle a été précédée par le Valkhof à Nimègue, comme l'a montré M. Pluth (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 475.)

sept pans, son transept avec absidioles et sa belle voûte garnie de vases acoustiques. Nous avons parlé naguère de « Vieux-Saint-Jean » à propos de la notice de M. A. Mayeux [1]. Près de Perpignan s'offrent aux archéologues les ruines de l'abbaye de Saint-Michel de Cuxa. On y voit, ainsi qu'à Prades, une tour du style lombard. Villefranche-le-Conflent a aussi une église romane curieuse. L'abbatiale de Vernet est en pleine restauration ; cette petite église, du commencement du XIe siècle, est d'un grand intérêt ; elle offre deux étages superposés.

La visite de l'abbaye de Saint-Martin de Carrigou formait l'étape finale du Congrès, dont M. de Ghellinck a su bien enregistrer les travaux dans son consciencieux rapport.

L. C.

DER HEILIGE KREUZWEG VON PROFESSOR HEINRICH WADERE.— SAINT CHEMIN DE LA CROIX PAR H. WADERE, par A. BIGELMAIR. — *Gesellschaft für christliche Kunst.* — Karlstrasse, 6, Münich, 1906. — Prix : 1 M.

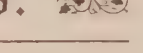
Ce livret n'est autre chose que la reproduction du chemin de la Croix exécuté par M. Wadere pour l'église St-Benno à Munich avec introduction et texte par M. Bigelmair. Le travail a été exécuté en petit granit de Lyon. Les groupes sont riches et pénétrés d'un sentiment religieux qui fixe l'attention.

HUBERT AND JOHN VAN EYCK, their life and work, par W. H. JAMES WEALE. — 41 pl. et 99 illustrations. — London, John Lane, The Bodley Head, Vigo Street, W. — Prix : 5 £ 50.

Il y a bientôt un demi-siècle que M. W. H. James Weale, alors qu'il habitait Bruges, entama ses patientes recherches sur l'histoire de l'art des Pays-Bas qui devaient lui laisser récolter une si ample moisson de découvertes et lui assurer une belle part de sa grande notoriété. Avant lui Memlinc n'était connu que sous le nom d'un certain Hemling venu à Bruges en soldat blessé. Les Van Eyck passaient comme des héros légendaires, et Roger Van der Weyden n'était rien plus qu'un nom. La plupart des autres grands artistes néerlandais ou étaient entièrement oubliés ou n'étaient cités qu'à propos d'œuvres qui n'étaient pas les leurs. Il ressuscita Gérard David et lui rendit ses principales œuvres attribuées usqu'alors à Memlinc. Par la publication dans le « Beffroi » de nombreux et importants documents tirés des anciennes archives il mit au jour toute l'origine et le développement de l'école néerlandaise du XVe siècle. Tous les savants d'Europe reconnaissent en M. Weale l'initiateur des recherches si nombreuses et si fécondes faites depuis dans ce domaine. C'est à lui qu'on doit en grande partie que les chefs-d'œuvre de cette école, exposés à périr il y a cinquante ans par la négligence de leurs possesseurs, sont classés aujourd'hui parmi les plus précieux trésors des musées d'Europe et des États-Unis.

Aussi la présente publication, fruit de ses longues années d'expérience et de ses études sur les Van Eyck, constitue un événement d'une importance considérable pour ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art. Récemment et depuis que l'attention a été appelée sur les œuvres des primitifs Français, des écrivains peu au courant ont donné le jour à des théories étranges sur les écoles des Pays-Bas, théories qui ne tiennent pas debout devant les faits des documents d'archives qui sont publiés ici intégralement et où les peintures mises en discussion sont reproduites. Le livre sera indispensable à tous les chercheurs et constituera un monument des études de prédilection de l'auteur.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 258.

Périodiques. 

DIE CHRISTLICHE KUNST. 4e année, liv. I, II et III, Oct.-Nov.-Déc., 1907.

Il existe en Allemagne un mouvement très intense tendant au renouvellement de l'*Art chrétien* et qui trouve sa plus forte expression dans la « Gesellschaft für christliche Kunst », dont le siège est à Munich. La Société possède une revue d'Art chrétien « *Die christliche Kunst* » paraissant tous les mois avec au moins 32 pages de texte richement illustrées [1]. La Revue est entrée depuis le mois d'octobre dans sa quatrième année, et par la variété des sujets traités autant que par le grand nombre d'œuvres d'art chrétiennes reproduites, elle a dû satisfaire les plus difficiles.

Nous remarquons dans la première livraison de cette année un article, par Fr. J. Schmidt, relatif à la construction primitive de l'église abbatiale bénédictine Sainte-Marie et Saint-Nicolas à Laach. Il est généralement admis que cette

1. *Die christliche Kunst.* Librairie de la « Gesellschaft für christliche Kunst » Karlstrasse, 6, à Munich. Prix : 16 francs par an.

église fut dès son origine couverte en voûtes d'ogives. L'auteur démontre qu'au contraire l'édifice fondé en 1093 et consacré en 1156 était du type basilical à trois nefs comportant deux rangées de colonnes et couvert par un plafond horizontal en bois. Les piliers avec voûtes maçonnées des nefs remplacèrent les colonnes et plafonds plats dans les dernières années du XII[e] siècle.

M. Schmidt en passant fait remarquer que la largeur des travées va régulierement en augmentant vers le chœur, et il croit y voir une disposition voulue par le constructeur, pour augmenter l'effet perspectif, et partant, l'aspect de grandeur de l'édifice ; il signale l'existence d'un arrangement analogue dans l'église bénédictine de Peterlingen, diocèse de Lausanne. Nos lecteurs connaissent les études de M. Goodyear sur les *Raffinements architecturaux* dans les monuments du moyen-âge ; sa thèse très controversée, admise par MM. Choisy et Enlart, combattue par MM. de Lasteyrie, Lefebvre-Pontalis et Bilson, se trouverait ici corroborée. Nous comptons d'ailleurs publier prochainement quelques-unes des découvertes faites par M. Goodyear.

En rendant compte de l'exposition d'art tenue à Düsseldorf en 1907 M. K. Bone fait valoir les œuvres religieuses exposées et montre en passant combien il est choquant de voir dans ces grandes exhibitions le nu indécent coudoyer des tableaux essentiellement chrétiens. Il serait beaucoup plus digne et plus avantageux pour les artistes chrétiens de n'envoyer leurs œuvres que dans les seules expositions réservées exclusivement aux productions de l'art chrétien. Telle l'exposition qui s'ouvrira dans la même ville en août 1908, à l'occasion du grand landdag catholique et pour laquelle on fait appel aux artistes chrétiens de tous pays. D'ailleurs la question de la création d'un local pour des expositions d'art chrétien et d'une école pour l'enseignement de cet art se trouve à l'ordre du jour de cette assemblée générale des Catholiques Allemands. Que sera cette école ? Se contentera-t-on d'y donner quelques cours oraux d'histoire de l'art, d'archéologie, d'iconographie, d'exégèse, etc., ou bien en fera-t-on un atelier-école? Pour nos amis d'Allemagne, nous ne pouvons mieux faire que de répéter ici ce qu'écrivait notre Rédacteur M. L. Cloquet dans notre livraison de septembre 1906, page 333.

« A notre avis, tous ces efforts généreux et admirables d'hommes aussi distingués que dévoués à la religion, risquent de rester a peu près stériles, et cela, parce qu'ils ne se placent pas sur le véritable terrain.

A quoi peuvent-ils aboutir, sinon à améliorer un peu la qualité, au point de vue du sentiment religieux, des produits artistiques éclos dans des milieux profanes, sous l'influence du régime actuel, qui a pour base l'hérésie de l'art pour l'art ?

Le grand art chrétien ne doit pas s'alimenter des fantaisies religieuses des très fins et très délicats artistes qui font des toiles pour les expositions et des morceaux de sculpture susceptibles, grâces à un beau souffle pieux, d'être utilisés d'aventure dans une église.

L'*art chrétien*, tel qu'on le concevait au moyen-âge, et tel que nous devons aspirer à le restaurer, est un ensemble harmonieux où l'architecte, le sculpteur, le peintre, le verrier, l'orfèvre, le mosaïste, et tous les auxiliaires de l'œuvre monumentale concertent leurs efforts, dans une discipline parfaite, pour un but bien défini d'avance ; et les ouvriers de ces grandes œuvres devraient être des êtres spéciaux, consacrés par vocation à la glorification du Seigneur à l'aide de leur ciseau et de leur pinceau. L'idéal de l'art religieux n'est pas atteint parce que dans une figure, peinture ou sculpture, le fin amateur peut saisir le souffle de l'âme et le « frémissement de la spiritualité rayonnante. » Il leur faut plus et moins. Il leur faut la splendeur décorative, il leur faut l'harmonie des arts associés, il leur faut l'empreinte unique d'un même style dans un vaste concert monumental, il leur faut l'enseignement complet de vastes pages iconographiques, tout imprégnées de doctrine chrétienne ; il leur faut l'hommage commun des artistes affinés et des humbles artisans, dans une œuvre où chaque détail est soumis à un rigoureux programme sous une discipline supérieure. Le grand art chrétien a donc besoin d'artistes formés pour lui dès le jeune âge, éduqués exclusivement pour l'œuvre religieuse, imprégnés de son idéal, soumis à toutes ses règles. Il faut donc nécessairement créer l'atelier-école. Les grands génies de l'art, les artistes célèbres ne lui sont pas absolument nécessaires. Selon nous la marche à suivre est de former une nombreuse génération d'humbles artisans chrétiens, d'ouvriers épris de foi et d'idéal, attelés à une œuvre bien plus décorative que transcendante. De leurs rangs surgiront de grands talents, peut-être des génies. En attendant ils décoreront dignement la maison du Seigneur, qui sera belle, mais n'aura rien de commun avec un musée.

Notons dans la 2[me] livraison, un article très intéressant du docteur H. Halland. En quelques pages, l'auteur nous esquisse la vie de la grande Sainte Élisabeth et montre par de nombreuses et belles illustrations comment ses vertus et ses mérites ont été chantés à travers les siècles par tous les beaux arts ; les artistes chrétiens modernes n'ont pas négligé ce thème.

Dans le présent numéro de notre *Revue*, il est rendu compte d'un livre intéressant du Père Braun sur les églises construites en Belgique par les Jésuites. Au cours de ses recherches sur les productions architecturales des Jésuites allemands, le même auteur fut amené à étudier les œuvres d'un Frère lai de son ordre dont le nom était peu connu jusqu'à nos jours. Dans la livraison de décembre, le Père Braun fait valoir toute l'activité artistique du Frère J. Hörmann et publie les principales de ses œuvres, autels, confessionnaux et autres meubles d'églises.

Comme nous le disions plus haut, une riche illustration donne à « *Die christliche Kunst* » un

attrait particulier. Il serait à souhaiter cependant que les figures soient plus directement encadrées de leur texte, lequel ne paraît souvent que dans des livraisons subséquentes.

E. C.

L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS.

Nous avons fait connaître récemment, d'après une découverte de M. Maurice Houtart, un genre spécial de produits de l'art des peintres tournaisiens du XVe siècle, savoir des grandes peintures historiées, destinées à être suspendues pour le décor des églises, et à servir de cartons de tapisserie [1].

M. C. J. Holmes, directeur du *Burlington Magazine*, a publié dans le numéro du mois d'août dernier une note sous ce titre : *Une peinture de l'école de Tournai*, attribuée à l'école de Roger de la Pasture. Il s'agit d'un fragment d'une pareille toile, peinte à la détrempe et conservée dans la librairie de *Christ Church*, à Oxford.

D'autre part, on rencontre dans les collections publiques et privées, par douzaines, des répliques d'une composition familière à l'école de Tournai et dont l'original fut sans doute une œuvre de Roger Van der Weyden. Il s'agit de la mise au tombeau du Sauveur, telles que celle d'Hugo Van der Goes du musée national de Naples, et celle du musée de Tournai. La peinture d'Oxford nous montre deux personnages de ce groupe dramatique, la Vierge et S. Jean. M. James Weale propose d'y voir une œuvre de l'école de Tournai. M. J. Destrée, au contraire, s'attache à établir, dans un article inséré dans la *Revue de l'art flamand et hollandais* du 15 novembre, que le morceau doit être mis à l'actif de Van der Goes. Même il révèle d'une manière spéciale la maîtrise de cet artiste et le caractère relativement très moderne de son talent, comparativement à celui de Roger. « On sent que Hugo a manifestement progressé et que, s'il a encore des attaches avec Roger par la manière de concevoir, il est en voie d'acquérir une personnalité des mieux définies. Le type de Marie s'éloigne de celui beaucoup plus noble des maîtres tournaisiens... ; il est si réel et la douleur que le peintre a rendue, si humain, si accessible à notre compréhension, qu'on oublie la rudesse, j'allais dire la vulgarité du masque. Le titre de saint Jean a même, si je ne m'abuse, un sentiment de modernisme résultant d'une étude d'après nature, exempte de toute atténuation conventionnelle. »

Dans la même livraison, M. A. Goffin donne un article détaché d'un travail d'ensemble que ce critique distingué va faire paraître sur Thierry Bouts. Nous attendrons l'ouvrage complet pour en rendre compte.

Nous dirons enfin quelques mots de l'étude commencée par M. Th. M. Roest Van Limburg sur les anciens palais de Nassau en Belgique. On voit en bordure de la Montagne de la Cour à Bruxelles un reste de la chapelle, éclairée encore par quatre fenêtres gothiques à trois lumières partagées par des meneaux flamboyants. A l'intérieur, il subsiste une jolie galerie du style gothique tardif. Cette chapelle de St-Georges est la dernier reste de l'hôtel du comte de Nassau à Bruxelles, dont le musée moderne et les archives royales occupent l'emplacement. Ils ont pour origine un burg construit au XIVe siècle par Guill. de Duivenvoorde, et qui fut rasé par le comte Engelbert II pour faire place au nouveau palais. On n'en connaît pas l'architecte ; néanmoins les comptes de l'église de St-Sulpice de Diest mentionnent Wilhelm de Veschere ou de Visschere, maître-maçon du seigneur de Nassau, lequel devint plus tard maître des maçonneries de la ville de Bruxelles.

Quoi qu'il en soit, la construction du palais de Nassau à Bruxelles dura longtemps : on y travaillait déjà en 1481, et en 1504 l'ouvrage était loin d'être achevé ; on y travaillait encore en 1524 ; on s'occupait alors précisément de la chapelle St-Georges. La construction fut terminée par Henri III en 1526.

Le corps principal, bâti en pierre dure, en gothique de la dernière époque, était carré ; il enfermait une galerie à arcs surbaissés sur colonnes cylindriques ; il avait deux étages de fenêtres rectangulaires à croisillons, et une vaste place intérieure. Il y avait deux tours, l'une hexagonale, l'autre octogonale, toutes deux terminées en flèches piriformes.

L'aile occidentale avait un pignon à gradins flanqué de deux tourelles. La méridionale était longée par une de ces galeries hautes, qu'on retrouve dans les différents palais de Nassau en Hollande.

Dans l'aile Nord (Montagne de la Cour) s'ouvrait l'entrée principale, dans un avant-corps de deux étages flanqué de tourelles. Cette demeure était semblable aux *Steenen* des chevaliers des XIIIe et XIVe siècles, mais l'appareil militaire y avait fait place à des motifs décoratifs, le créneau, à des balustrades ; de grandes croisées avaient remplacé les petites fenêtres. Un inventaire donne une haute idée de la richesse du mobilier, qui comprenait, entre autres, certain parement d'autel en tapisserie bruxelloise, actuellement conservé au musée du Cinquantaire, et que M. J. Destrée a identifié.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 326.

Dans la livraison suivante, l'auteur vient le palais ou plutôt le pied à terme des comtes de Nassau à Malines, moins important que celui qui précède.

L. C.

THE BURLINGTON MAGAZINE [1], juillet 1906.

Second et dernier article de l'étude de M. W. H. James Weale sur l'exposition de l'Art néerlandais au Guildhall.

Importante étude sur l'exposition de l'art allemand primitif au Burlington Club. M. Lionel Cust a traité l'art primitif de Bohême; M. Aymer Wallace, l'art antérieur à Dürer; M. C. Ricketts, Dürer et ses successeurs.

M. W. H. James Waele donne de nouveaux détails biographiques sur la miniaturiste Livina Benninck, fille de Simon, et épouse du miniaturiste George Teerlinc.

5e article sur *Les Miniaturistes anglais*, par sir Richard-R. Holmes. Reproduction de 14 portraits peints par Samuel Cooper, parmi lesquels son propre portrait et quatre portraits de Cromwell.

Œuvres d'architecture en plomb, par M. Lawrence Weaver, 7e article : *Les Clochers en plomb de l'Écosse.*

Le Maître des Moulins, par Roger Fry. L'auteur reproduit une charmante *Annonciation* inédite, de la collection de MM. Dowdeswell, qui lui paraît être antérieure au voyage d'Italie (1494) et postérieure à la *Nativité* d'Autun.

L'auteur profite de l'occasion pour rapprocher la *Vierge avec des saints*, d'Incehall, exposée au Guildhall en 1906, d'une *Vierge avec l'Enfant, un donateur et un évêque*, qui appartient au musée Calvet, d'Avignon, et qui a paru à l'Exposition des Primitifs français, sous le n° 85.

1. D'après la *Chronique des Arts*.

(Septembre). — Sir Richard R. Holmes continue son étude sur le miniaturiste Samuel Cooper.

Les Ambons de Ravello et de Salerno, par M. J. Tavenor-Perry.

Quelques médaillons de Pastorino de Sienne, par M. G.-F. Hill.

Un vieux coffre espagnol sculpté, par M. G.-C. Williamson.

(Octobre). — *Un livre d'esquisses du XIVe siècle*, par M. Roger-E. Fry. Ce livre, de la fin du XIVe siècle, est considéré par l'auteur comme aussi intéressant que l'album de Villard de Honnecourt l'est pour le XIIIe. Attribué, non sans raison, par M. R. Fry à André Beauneveu, il vient d'être acheté à Paris par M. Pierpont Morgan, l'un des mieux inspirés et certainement le plus actif parmi les acheteurs américains d'objets d'art. Le B. M. reproduit dans leurs dimensions exactes les neuf dessins de ce livre, et ces reproductions, sans être parfaites, sont assez belles pour donner une idée de ces œuvres exquises et fortes. Nous espérons que le vendeur aura conservé le droit de donner et de vendre des photographies de ces trésors.

(Novembre). — *Les Clochers en plomb de Londres*, par M. Lawrence Weaver.

Les primitifs catalans, par M. A. van de Put.

Notes sur l'étude de Titien, par M. Herbert Cook. Le savant écrivain d'art fait observer avec grande raison qu'une histoire de l'art de Titien et même de l'art vénitien sera impossible à écrire tant qu'on n'aura pas remplacé par 1489, pour la date de la naissance du maître, celle de 1477, généralement acceptée. L'auteur étudie plusieurs ouvrages de Titien méconnus ou oubliés.

Etude remarquable sur l'Exposition historique de Nuremberg, par M. S. Montagu Peartree.

M. Sydney-J.-A. Churchill étudie *Giovanni Bartolo de Sienne*, orfèvre et émailleur.

1. Note sur le *Miniaturiste français Honoré*, par M. S. C. Cockerell (fin du XIIIe siècle).

ERRATA. — Page 411 de notre précédente livraison, 1re colonne, ligne 34, au lieu de : *après le XIe*, veuillez lire : *dans le cours du IXe* ; ligne 42, au lieu de : *XIe*, veuillez lire : *IXe*.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Butler (H.). — The Tychaion at Is-Sanamên, the plan of early Churches in Syria. — Paris, 1906.

Cros Mayrevieille (F.). — De la protection des monuments historiques ou artistiques, des sites et des paysages. — Larose et Tenin, Paris.

Delattre (P.). — Le culte de la Sainte Vierge en Afrique, d'après les *monuments archéologiques*. — In-8°, 244 pp. — Desclée, De Brouwer et Cie, Paris.

Essling (d'). — Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. — Leclercq, Paris.

Labande (L.). — L'église Notre-Dame des Doms d'Avignon des origines au XIIIe siècle. — Imprimerie nationale, Paris.

Laroche. — Un sculpteur religieux : M. Bouriché. — Siraudeau, Angers.

Lefèvre (E.). — La façade occidentale de l'église de N.-D. d'Étampes. — Picard, Paris, 1907.

Moret (le chan.). — Histoire de Saint Menoux. — In-8, 344 pp., 69 pl. Crépin, Leblond, Moulins.

Rachou (H.). — Les statues de la chapelle de Rieux et de la basilique Saint Sernin au musée de Toulouse. — In-4°, 32 pp., 25 fig. Privat, Toulouse.

* **Richard (J.).** — Notices sur quelques artistes lavallois du XVIIe siècle. Les constructeurs de retables. — In-4°, 54 pp. Goupil, Laval, 1907.

Saint-Paul (A.). — Les origines du gothique flamboyant en France. — In-8° Delesques, à Caen.

Soyez (E.). — Les monuments de Saint-Martin à Amiens. — In-8°, 47 pp., 3 pl. Yvert, Amiens.

* **Walbock (L'abbé G.).** — Oculi et armoires eucharistiques en Lorraine. — In-8°, 52 pp.

Allemagne.

Anderson (J.) et Spiers (R.). — Die Architektur von Griechenland und Rom. — 1 Band Hiersemann, Leipzig, 1905.

Baumgarten (P.) et Swoboda (H.). — Die Katholische Kirche auf dem Erdenrund. — 88 pl., 770 fig. Allgemeine Verlags-Gesellschaft, München.

Baumeister (E.). — Rokoko Kirchen Oberbayerns. — 31 fig. Heitz, Strasbourg.

* **Bigelmair (A.).** — Der Heilige Kreuzweg von professor Heinrich Waderé. — Saint Chemin de la Croix par H. Waderé. *(Gesellschaft für [illegible] Kunst).* — Karlstrasse, 6, Munich, 1906. Prix : 1 M.

* **Braun (J.), S. J.** — Die Belgischen Jesuitenkirchen, ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. — In-8° de 218 pp., 73 illustrations. Fribourg-en-Brisgau. — Prix : 5 frs.

Bürtner (R.). — Geschichte der Kirchlichen Kunst. — 74 fig. Van den Loeck en Ruprecht, Göttingen.

Drinkwelder (Cl.). — Choralnoten Wandtafel. — Schwann, Dusseldorf.

Eichholz (P.). — Das ælteste deutsche Wohnhaus. — In-8°, 109 fig. Heitz, Strasbourg.

Ficker (J.). — Denkmæler der elsæsischen Altertums-Sammlung zu Strasburg. — 52 pl. Beust, Strasbourg.

Fink. — Die Christus-Darstellung in der bildenden Kunst. — In-8°. Aderholz, Breslau.

Frydrychowicz (R.). — Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin, ihre Bau u. Kunstdenkmæler. — 109 fig., in-8°. Schwann, Dusseldorf.

Gabelentz (H.). — Die Kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. — Heitz, Strasbourg, 1907.

Guyer (S.). — Die christlichen Denkmæler des ersten Jahrtausends in der Schweiz. — 31 fig. Dieterich, Leipzig.

Haseloff (A.). — Die Glasgemælde der Elisabethkirche in Marburg. — 21 pl. Spielmeyer, Breslau.

Humann (G.). — Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. — In-8°, 96 fig. Heitz, Strasbourg.

* **Kaufmann (C.).** — *Zweiter Bericht ueber die Ausgrubung der* [illegible] *in der Mareotiswueste.* — [illegible]

* **Kemmerich (M.).** — Ein unbekannter codex der Voegeschen Malschule in Augsburg. (Extrait de *Altbayerische Monatsschrift*). — 57-96 pp. et figures, 1907.

Mader (E.). — Die Kunstdenkmæler des Konigr.-Bayern. — In-8°, 74 fig., Oldenbourg.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Mâle (E.). — Die Kirchliche Kunst des XIII[e] Jahrh. in Frankreich. — 127 fig., in-8°. Heitz, Strasbourg.

Mohrmann et Eichwede. — Germanische Fruehkunst. — 120 phot., 12 pl. Tauchnitz, Leipzig.

* **Rée** (P. J.), Nurnberg, 3[e] édition. — **Riehl** (B.), Augsburg. — **Weese** (A.), Munchen, chez Seeman, Leipzig.

Renard (Ed.). — Seemanns berühmte kunststætten. — 188 fig. Cologne, 1907.

Rothes (W.). — Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst. — Bachem, Cologne.

Schwann (L.). — Choral Buecher in genauer Ubereinstimmung mit der Editio Vaticana. — Schwann, Düsseldorf.

Schuette (M.). — Der schwæbischen Schnitzaltar. — Heitz, Strasbourg, 1907.

Springer (A.). — Handbuch der Kunstgeschichte. — 900 fig. Seemann, Leipzig.

Stückelberg (E.). — Die Katakomben-Heiligen der Schweiz. — Kempten, 1907.

Ton Sybel (L.). — Christliche Antike. — Erster Band, 4 pl., 55 fig. Marburg, 1906.

Wettbewerbe der deutschen Gesellschaft fuer chrisliche Kunst. — 70 fig., 36 pp. — Projets de concours pour le grand autel de Feucht, pour les églises de Sondersfeld, Ingolstadt et Achdorf. — Librairie de la *Gesellschaft fur christliche Kunst.* Munich, 1907.

Wurm (A.). — Meister u. Schuelerarbeit in Fra Angelicos werk. — Heitz, Strasbourg.

Angleterre.

Belcher (F.). — Essentials in Architecture, an analyses to the principles and qualities to be looked for in Buildings. — In-8°, 44 pp., 30 fig. Batsford, 94 high, Holborn, London, 1907.

Bumpus (T.). — The Cathedrals and Churches of Northern Italy. — Laurie, 1907.

* **James Weale** (W. H.). — Hubert and John Van Eyck, their life and work. — 41 pl. et 99 illustrations. London, John Lane, the Bodley Head, Vigo Street, W. Prix : 5 £ 50.

Rossi (L.). — The Sanctuario of the Madonna di Vico. — Avec planches, gr. in-8°. Macmillan.

Strong (A.). — Roman sculpture from Augustus to Konstantine. — In-8°, Duckworth.

Italie.

Ozzola (L.). — Manuale dell' arte cristiana. — 63 fig. Florence, 1906.

Rivoira (G. T.). — Le origini dell' architettura Lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe. — In-4°, xi et 669 pp. 652 grav. et 7 pl. Roma, Loescher, 1907.

Rusconi (J.). — Sandro Botticelli. — Avec planches, in-8°, Bergamo.

Sabatini (J.). — La chiesa di S. Salvatore in Thermis. — Filippuci, Rome, 1907.

Venturi (L.). — Le origini della pittura veneziana. — Venise, 1907.

Belgique.

* **Ghellinck Vaernewyck** (Vic. de). — Rapport sur le Congrès archéologique de France a Carcassonne et Perpignan. — In-8°, illustré de 126 pp. Van Hille, Anvers, 1907.



Chronique. SOMMAIRE: MONUMENTS ANCIENS: Rome, Morienval, Vendôme, Laisy, Roskoff, Angers. — ŒUVRES NOUVELLES: Anvers. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES: Liége, Wenduyne, Breisach (Bade), Dijon. — PEINTURES MURALES: Panne. — NOUVELLES.

Monuments anciens.

Rome. — Dans une des dernières séances de la *Société bourguignonne de Géographie et d'Histoire* M. H. Chabeuf a fait une causerie artistique sur Saint-Pierre de Rome ; après avoir parlé des colonnades du Bernin, il fait remarquer que la place qui les suit et fait avenue à l'église est non pas un rectangle, mais un trapèze. Ainsi, au point de contact avec le grand cirque elliptique au quadruple rang de colonnes, elle est plus étroite que la façade et s'élargit de telle sorte que les côtés divergent de plus en plus. Mais par l'effet de la perspective, ils se redressent pour le regard et semblent parallèles, ce qu'ils ne paraîtraient pas s'ils l'étaient. Il y a là une combinaison ingénieuse et heureuse ? (1) Quant à la façade elle-même, c'est une devanture colossale et insignifiante, non d'église mais de palais, plaquée par Charles Maderne à la métropole du monde catholique.

Il est de tradition immémoriale de répéter que le vaisseau intérieur, le plus grand espace couvert qui soit au monde, paraît incomparablement moins grand qu'il n'est. Pour Charles de Brosses, c'est une beauté de plus, mais le « charmant président », comme l'a appelé l'agaçant Stendhal, a écrit, par extraordinaire, une bêtise ce jour-là. Élever un édifice gigantesque dans lequel pourraient se mouvoir à l'aise trois ou quatre de nos cathédrales françaises et obtenir l'effet d'un Saint-Sulpice, serait la preuve d'une singulière impuissance. Avec la théorie de l'échelle humaine appliquée aux monuments, Viollet-le-Duc a parfaitement expliqué une telle illusion d'optique. Mais cette impression habituelle, soit qu'il fût trop en garde contre elle, soit que la présence de nombreux personnages circulant dans la nef donnât la mesure de celle-ci, M. Chabeuf dit ne l'avoir eue en aucune façon ; dès le seuil, s'est révélée à lui l'immensité de Saint-Pierre.

Il en est de même de la lumière ; on voit, au Louvre, un beau et grand tableau de Giovanni-Paolo Pannini, 1695-1768, — son chef-d'œuvre probablement et peut-être le chef-d'œuvre du genre, — donnant de l'intérieur de Saint-Pierre une vue aussi parfaite, au point de vue de la perspective et de l'architecture, que pourrait le faire la meilleure photographie. Or, l'aspect est celui d'un vaisseau assez sombre aux colorations puissantes mais amorties. Eh bien, ce n'est pas cela du tout. Saint-Pierre est baigné, au contraire, d'une lumière abondante et diffuse de la plus grande douceur, dans laquelle se fondent les luisances des marbres clairs et des ors ; de ces derniers, quelques-uns trop neufs sont encore criards, légères dissonances qui se noient dans l'harmonie générale. Cette clarté sereine, égale et perlée tombe des coupoles et des fenêtres, rayonne des revêtements de marbres et fait qu'il n'y a pas d'ombres à Saint-Pierre, mais des pénombres transparentes. C'est une de ses plus grandes, de ses plus rares beautés.

Si, malgré la transformation du plan en croix grecque en croix latine, ce qui ne paraît pas à M. Chabeuf aussi fâcheux qu'on le veut bien dire, la conception générale de Bramante et de Michel-Ange est d'une indéniable grandeur, les décorations intérieures, exécutées au XVIIe siècle par le Bernin et son école sont le plus souvent d'un mauvais goût délirant. Toutefois, dans une telle étendue d'espace on amnistie presque des extravagances qui seraient insupportables ailleurs. Puis, parmi les inventions démesurées du Bernin, il en est de vraiment belles, par exemple, le colossal baldaquin de bronze fauve qui se dresse sous la coupole, au-dessus de l'autel où seul a droit d'officier le Pape. Si Giovanni-Lorenzo Bernini (1598-1680), a vu les règnes de neuf souverains pontifes, il fût surtout l'homme de Urbain VIII, Maffio Barberini, pape de 1623 à 1644, un grand bâtisseur et un magnifique. Mais, que dire de ce prodige de mauvais goût, de cette machine d'opéra, que l'on appelle la Chaire de Saint-Pierre! Cela se dresse au fond de l'abside, dirons-nous, mais en Italie, cette partie des églises s'appelle la tribune, en souvenir du *tribunal* des anciennes basiliques païennes où l'on rendait la justice, et qui sont le type des premières églises chrétiennes. Quatre colosses de bronze doré, représentant deux Pères grecs et deux Pères latins, se déhanchent, se tortillent dans des draperies affolées pour porter du bout du doigt une sorte de grande châsse où est enfermé le siège de bois incrusté d'ivoire qui aurait servi à saint Pierre. Et tout autour et au-dessus, c'est un effarement de gros nuages massifs, de

1. C'est douteux, selon nous. Cet effacement de la convergence des lignes détruit l'effet perspectif de profondeur, et par là contribue à combattre l'expression de majesté de la façade de Saint-Pierre, qui paraît plus proche de l'œil qu'elle ne l'est réellement.

(N. de la R.)

rayons dorés avec une trouée par où tombe une lumière jaune obtenue avec des verres colorés. Voilà le prototype exécrable, du moins exécuté avec les matières les plus riches, les plus sincères, de ces gloires à rayons en bois doré, à nuées plâtreuses dont l'art encombrera désormais, non seulement les églises modernes, mais encore les plus nobles cathédrales du moyen-âge. Le baldaquin et la chaire sont faits du bronze formant la charpente du portique du Panthéon. Ce bronze avait été respecté par les barbares si avides cependant des moindres morceaux de métal, ce qui fit faire le pasquil bien connu : *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini*.

Mais le Bernin s'est encore surpassé dans le tombeau du pape Alexandre VII, le Siennois Fabio Chigi, 1655-1667, pour qui le fécond sculpteur-architecte créa la Scala regia du Vatican, et les colonnades de la place Saint-Pierre. Au-dessus de la porte de la sacristie, un énorme squelette de bronze doré surgit d'une draperie éperdue d'albâtre et brandit un sablier ; on dirait une araignée géante qui gambade en disloquant ses longues pattes. La seule excuse du Bernin, c'est qu'il était très vieux quand il commit cette extravagance monumentale. Mais entre les premières œuvres et les dernières, les transitions sont presque insensibles ; ce fut, à tout prendre, comme une force de la nature, cet inépuisable créateur, et il fait penser à un autre Napolitain, son contemporain, le peintre Luca Giordano, qui couvrait des hectares de plafonds en Italie et en Espagne, en moins de temps que n'en mettait un patient Hollandais à peindre une demi-douzaine de panneaux grands comme des in-8°.

Le Bernin a-t-il été représentatif de son temps ou a-t-il fait son temps au lieu d'être fait par lui ? Question insoluble parce qu'il y eut assurément des actions réciproques ; mais la vérité ne serait-elle pas que tout l'art italien renouvelé après la grande floraison du XV[e] siècle, conduit au Bernin, et à Luca Giordano en passant par Michel-Ange et Raphaël eux-mêmes ?

Les œuvres d'art antérieures à l'âge du Bernin sont peu nombreuses à Saint-Pierre ; voici cependant près de la chaire de Saint-Pierre, le très noble monument de Paul III, Farnèse, 1534-1549, œuvre de Guglielmo della Porta ; on vantait pour leur beauté voluptueuse et païenne, les statues à demi couchées de la Prudence et de la Justice ; entièrement nues autrefois, elles ont reçu du Bernin des draperies de métal.

Dans la chapelle du Saint-Sacrement, c'est le tombeau en bronze de Sixte IV, Francesco della Rovère, 1471-1484, l'oncle de Jules II.

Une des choses qui frappent le plus les Français en Italie, c'est l'abondance des œuvres de bronze. Nos églises françaises en étaient remplies autrefois, mais les révolutions de la mode les avaient déjà détruites en grand nombre et la Révolution a envoyé à la fonte ce qu'il en demeurait. Il n'en subsiste guère que les deux tombes épiscopales que l'on voit à l'entrée de la cathédrale d'Amiens, et ce sont d'admirables fontes du XIII[e] siècle. Le tombeau de Sixte IV est isolé et forme un cénotaphe assez disgracieusement élargi par la base ; la figure gisante du Pape est d'un beau style, mais l'ornementation toute païenne du socle dit peu de chose à l'esprit. L'auteur est le Florentin Antonio Pollajuolo qui acheva l'ouvrage en 1493 ; c'était comme beaucoup d'autres sculpteurs contemporains, un orfèvre et il y paraît à certaines sécheresses du travail.

Près de Sixte IV repose sans monument le grand Julien de la Rovère, Jules II ; ainsi le pontife qui avait demandé à Michel-Ange de lui faire le plus prodigieux tombeau de l'art moderne, repose ici inconnu et non à Saint Pierre-ès-Liens, où se dresse vide le monument incohérent et assez laid qui encadre si mal le Moïse [1].

C'est aussi Pollajuolo qui a exécuté l'austère tombeau en bronze d'Innocent VIII, le Génois Cibo, 1484-1492 ; placé un peu haut et en applique, il fait face à cette planche mal peinte en marbre derrière laquelle repose le grand pape Léon XIII en attendant son transfert dans le monument qu'on achève à Saint-Jean-de-Latran [2].

M. Chabeuf signale le saint Pierre en bronze que l'on s'amusait à prendre autrefois pour un Jupiter, très noble et belle figure chrétienne du XIII[e] siècle. Il mentionne aussi l'émouvante « Pieta » en marbre de Michel-Ange, exécutée en 1498, alors que le puissant artiste n'en était pas encore venu à tourmenter, à torturer le marbre pour lui faire exprimer ses pensées surhumaines.

Il n'y a ni tableaux, ni fresques à Saint-Pierre ; les autels ont pour retables des mosaïques d'après

1. La statue à demi couchée du Pape est une des plus mauvaises de Rome.

2. Depuis que ces lignes ont été écrites, a eu lieu le 22 juillet 1907, jour anniversaire de la mort du Pontife, le dévoilement du tombeau, œuvre du sculpteur Giulio Tadolini. Tout en marbres et bronzes dorés, il offre le type consacré depuis le XV[e] siècle de ces monuments dont Saint-Pierre est rempli : un sarcophage surmonté de l'effigie dressée du Pape, et accosté de deux figures symboliques. Ici à la Religion répond un ouvrier demi-réel, demi stylisé et abstrait qui du regard, du geste, de son attitude entière tend tout son être vers le grand Pape ami. L'ensemble du monument est d'une belle harmonie, mais le geste pontifical paraît un peu imprécis. On peut se demander aussi ce que fait cette figure debout sur un sarcophage. Combien le type médiéval du gisant et celui du priant qui lui a succédé, étaient d'une beauté morale supérieure !

H. C.

les œuvres les plus célèbres de l'art religieux des XVI[e] et XVII[e] siècles, mais fort agrandies; ainsi la « Transfiguration », de Raphaël, est plus que quadruplée et cette œuvre si démesurément surfaite par les siècles classiques, n'y gagne pas. Ces mosaïques sont, d'ailleurs, des travaux d'ouvriers plutôt que d'artistes, et d'une certaine banalité générale qui courbe tout sous le même niveau de médiocrité. L'effet, sans doute, est grand, pourtant n'y regardons pas de trop près.

Les cryptes de Saint-Pierre, les « grottes vaticanes », comme on dit à Rome, ont paru à M. Chabeuf très inférieures, comme beauté grave à nos églises souterraines du Nord, françaises ou non. Mais elles sont un vrai musée de monuments et de tombeaux de tous les temps et de tous les styles antérieurs au XVI[e] siècle. Toutefois il y a peu de ces sarcophages qui soient à leur place primitive et le plus grand nombre n'existe qu'à l'état de débris. Il y a beaucoup du musée, et du musée archéologique encore, dans ce Campo Santo, parce que la destruction de l'ancien Saint-Pierre, la basilique constantinienne, a entraîné celle de la plupart des monuments qui remplissaient l'atrium et l'église. Beaucoup, notamment ceux de Nicolas V, de Sarzana, 1447-1455, et celui de Paul II, Pietro Barbo, 1464-1471, par Mino da Fiesole, comptaient parmi les plus belles œuvres du XV[e] siècle. Il n'y a pas dans l'histoire des arts d'acte plus stupéfiant de vandalisme, et l'on est au seuil de la Renaissance! Mais ces œuvres délicates et fortes paraissaient sans doute barbares, « gothiques » à un Bramante; ce qui est incompréhensible, c'est que les papes aient laissé faire, malgré les protestations de Michel-Ange. La Révolution qui a saccagé Saint-Denis n'a pas été plus destructrice. Ainsi ont disparu le tombeau et la chapelle de Boniface VIII, Benedetto Cajetani, 1294-1303; il n'en subsiste que le sarcophage avec la figure couchée du pontife qui porte une tiare démesurément haute et pointue à deux couronnes [1]. La tête sans barbe est très belle et très noble. Il y a aussi beaucoup de noblesse dans la tête d'Alexandre VI, Roderigo Borgia, de fâcheuse mémoire, 1492-1503, qui passait, du reste, pour avoir eu comme Auguste la beauté de tous les âges. Mais le sarcophage est vide, Jules II a fait transporter les restes de son prédécesseur détesté dans l'église de San-Giacomo degli Spanuoli. Ils sont aujourd'hui derrière l'autel sous une pierre sans inscription, dans la petite église Santa-Maria di Monserato.

1. La statue de Boniface VIII, à la cathédrale de Florence, porte la même tiare démesurée et plus que hors d'échelle.

La chapelle où l'on vénère le tombeau de saint Pierre est modernisée et insignifiante.

Sur le pavé de marbre, des inscriptions donnent les mesures des plus grandes églises du monde comparées avec Saint-Pierre. Sont ainsi repérées, Sainte-Sophie, de Constantinople; Saint-Paul-hors-les-Murs, de Rome; Saint-Petrone, de Bologne; les cathédrales de Milan, Florence, Séville et Cologne; Saint-Paul, de Londres [1]. Depuis la destruction imbécile de celle de Cluny, la grande église anglaise construite par Christophe Wren au XVII[e] siècle, est la plus vaste de la chrétienté après Saint-Pierre, mais lui est encore inférieure d'une trentaine de mètres. Aucune église française n'est appelée à cet hommage rendu à la prééminence monumentale de Saint-Pierre, cependant les vaisseaux d'Amiens, Paris, Chartres et Reims dépassent en longueur Saint-Paul-hors-les-Murs et Sainte-Sophie. Ces mesures sont prises, non de l'entrée, mais de l'abside; la plupart, en effet, seraient abolies par le grand autel pontifical et la Confession. C'est le nom que l'on donne à Rome à ces cryptes à ciel ouvert qui s'ouvrent au devant du grand autel de certaines églises, comme Sainte-Marie Majeure et Sainte-Cécile; des escaliers en fer à cheval conduisent à l'entrée principale de la crypte souterraine. La confession de Saint-Pierre est magnifique de marbres sans prix et de bronzes dorés; entre les deux rampes est agenouillée une belle statue en marbre de Pie VI, par Canova. Sur la balustrade brûlent, jamais éteintes, 98 énormes lampes dorées en forme de cornes d'abondance.

Une des choses qui frappent le plus à Saint-Pierre et aussi dans les autres églises de Rome, c'est le parfait état d'entretien. Les marbres, les bronzes, les ors reluisent comme des gemmes et des bijoux. Le pavé est un miroir et nulle part, même dans les hauteurs, on ne voit comme trop souvent en France, de ces toiles d'araignées qui deviennent si promptement des poches à poussière noire. Il est vrai que les calorifères et leur haleine impure sont inconnus sous le climat romain; mais il y a partout un soin, un souci de la netteté qui pourraient être proposés comme modèles à nos sacristains français [2].

La sacristie de Saint-Pierre, un ample et beau palais, bâti par Pie VI, a une grande salle avec

1. On cite sans ordre les églises et cathédrales inscrites sur le parvis de Saint-Pierre, en constatant seulement que Saint-Paul de Londres vient en première ligne.

2. Et le mal est ancien; en 1667, le moine cistercien suisse, Meglinger, qui séjourna quelques jours à Dijon en se rendant au Chapitre général de Cîteaux, notait dans sa relation en latin, le mauvais état d'entretien des églises dijonnaises trop remplies de toiles d'araignées. Les choses se sont améliorées depuis, mais il y a encore beaucoup à dire.

des colonnes monolithes de marbres antiques, d'une magnificence sobre et solide toute romaine. On y montre avec respect aux visiteurs le siège et le bureau du cardinal Rampolla, l'archiprêtre de Saint-Pierre. Aux murs d'une salle voisine on voit les fragments d'une décoration à fresque exécutée pour l'église des Saints-Apôtres, à Rome, anges musiciens, par Melozzo da Forli, 1438-1494, un de ces très grands peintres ignorés hors d'Italie, qui sont si nombreux au XV[e] siècle. Ces anges sont des chefs-d'œuvre de science, de style et de beauté.

L'ascension de la coupole est sacramentelle, mais autant il y a de plaisir à circuler dans la structure organique d'une cathédrale ogivale, à s'élever dans ces sincères escaliers tournant en des cylindres ajourés, à voir surgir et s'espacer à chaque meurtrière les dehors et les alentours de l'immense et vivant édifice, autant est maussade cette montée, par une rampe à cordons pratiquée sournoisement dans l'épaisseur blanche des gros murs. On débouche enfin sur la plate-forme, ou ce que l'on appelle indûment la plate-forme, elle est en effet toute dénivelée, toute en pentes contrariées, pour faciliter l'écoulement des eaux pluviales. Il y a là un véritable village habité par les ouvriers de Saint-Pierre, les *San Pietrini*, qui, de temps immémorial, forment une caste héréditaire, à part, dans la grande ville. Ils ont de petits jardins et même une fontaine d'eau vive !

Sur la balustrade à mollets qui couronne la façade posent, maçonnées plutôt que sculptées, d'énormes statues, grossièrement achevées seulement sur la face extérieure ; ce perpétuel décor qu'est l'architecture romaine à partir de la fin du XVI[e] siècle finit par irriter et on pense à l'imagerie de nos cathédrales, Chartres, Amiens, Reims, Paris, si belle et en même temps si loyalement achevée en proportion de sa place, mais que l'on peut toujours voir de près sans qu'elle ait l'aspect de jeux de la nature.

Invisibles d'en bas, surgissent de la plate-forme les coupoles qui à l'intérieur couronnent les travées des bas-côtés ; elles sont oblongues, ce qui est bien la plus disgracieuse de toutes les formes. Pour la grande coupole, on notera seulement que la courbe en ovale est une rectification par Maderne, du tracé de Michel-Ange qui l'avait faite demi-sphérique. A la naissance de la voûte, on a accès sur la corniche qui fait comme un promenoir intérieur d'où l'on a en haut, et surtout en profondeur, des vues surprenantes sur l'église. La voûte est divisée par des nervures séparant de grands sujets peints de belle allure décorative et bien à l'échelle. Les personnes qui ne craignent pas le vertige, jouiront là d'un des spectacles les plus grandioses, les plus saisissants que puisse offrir l'architecture.

De la lanterne, la vue est étendue et belle sans égaler cependant celles que l'on a du Pincio et de San Pietro in Montorio. A ses pieds, par delà le tohu-bohu disgracieux de la plate-forme, on a les deux places avec l'aiguille égyptienne amenée d'Héliopolis sous Caligula et transportée ici sous Sixte-Quint. On peut noter que l'on fit grand bruit de l'opération exécutée par Fontana en 1586, alors que, sans le secours des engins modernes, les anciens Romains l'avaient maintes fois réussie comme une chose si naturelle qu'il n'en est fait qu'une simple mention dans les livres.

De chaque côté, le granit des fontaines disparaît comme vêtu de belles eaux vivantes, ces eaux incomparables, éternelles de Rome. Plus loin, sur la droite, voici les masses d'arbres du Janicule et la statue équestre de Garibaldi, qui domine la ville entière et regarde d'un air menaçant la cité vaticane. A gauche, c'est le château Saint-Ange, semblable à un gros pâté roussi, et la masse du nouveau Palais de Justice en construction, énorme bâtisse dans le style de Palladio, et en pierre blanche, grande merveille dans cette ville de brique, de ciment et de travertin, qu'est Rome ; en arrière, ce sont les rectangles réguliers d'un quartier neuf et de la plus incommensurable laideur, celui des Prati Castellani, qui remplace de belles prairies vertes coupées de peupliers et de saules. Plus près, le Vatican et ses jardins, ceux-ci semblent couvrir une douzaine d'hectares au plus, enfin un horizon tout proche de collines basses et pelées d'où surgissent de rares grands pins parasols ou autres d'un vert de bronze.

De cette hauteur on juge trop bien de ce défaut qui ne laisse pas d'irriter et vite, à Saint-Pierre, le désaccord irréductible existant entre les dehors et les dedans ; on peut défier le plus ingénieux architecte de conclure des premiers aux seconds. Aussi quand de ce colossal et magnifique décor fait des plus précieux matériaux visibles, mais aussi d'artifices et de mensonges, on se reporte par la pensée vers nos sincères cathédrales françaises, traitées si dédaigneusement de « gothiques », c'est-à-dire de barbares par les humanistes italiens, à commencer par Raphaël, on sent redoubler en soi l'admiration pour ces pures fleurs de notre génie national.

M. Chabeuf termine par les observations générales suivantes. Les Italiens, qui n'ont jamais aimé ni compris le style ogival du Nord, reprochent à nos églises leur obscurité, leur nudité,

surtout ces arcs-boutants, étais permanents en pierre, véritables béquilles, disent-ils, sans lesquelles s'écroulerait l'édifice. Mais cette obscurité isolante, si propice aux méditations et au recueillement, n'est-elle pas une des beautés de l'art médiéval, ne contribue-t-elle pas à lui donner cette « expression morale » que, selon un homme qui fut un grand artiste et non un croyant, David (d'Angers), il a seul entre tous les arts divers de l'architecture à travers les âges? Et cette impression est aussi celle de Taine qui, dans son *Voyage en Italie*, excédé de pompe décorative, de dorures et de marbres, se reporte avec complaisance des splendeurs romaines à la grave et enténébrée cathédrale de Strasbourg. Eh bien, cette impression, M. Chabeuf l'a reçue, lui aussi, de maintes églises ogivales, notamment d'une des plus belles, des plus amples du monde chrétien, la cathédrale de Séville. A une des extrémités de la grande ville andalouse toute blanche au soleil, toute bleue à l'ombre, se dresse le colosse, sombre et rude à l'extérieur, mystérieux et pacifié au dedans. Comme spectacle on peut préférer, c'est affaire de goût, les splendeurs lumineuses et luisantes de Saint-Pierre et des églises romaines, mais peut-on nier qu'il ne se dégage des graves nefs ogivales une émotion plus pénétrante et plus noble?

Pour ce qui est de la nudité de nos églises françaises, personne ne songe à la nier, mais elle est l'œuvre du temps, des révolutions de la politique et de la mode, celles-ci à peine moins vandales que celles-là, des architectes aussi, surtout des restaurateurs élevés à l'école de Viollet-le-Duc, qui se sont donné pour tâche au XIX[e] siècle — et ils continuent — de réduire les œuvres vivantes du moyen-âge à de simples abstractions géométriques, à la seule beauté de la pierre nue et blanche. Et en cela, n'ont-ils pas servi selon leur goût les Français façonnés par les siècles classiques ennemis de tout ce qui est couleur? Il n'en était pas ainsi des hommes du moyen âge ; à l'extérieur, leurs édifices, parties ornementales et imagerie, brillaient des plus vives couleurs et d'ors posés où il fallait ; comme toutes les races vraiment coloristes, comme les merveilleux décorateurs d'Orient et d'Extrême-Orient, nos ancêtres savaient faire de l'harmonie avec les tons les plus vifs et les plus francs, mieux que nous avec nos nuances délavées, incertaines et neutres. S'ils n'avaient pas à leur disposition les marbres antiques et les stucs, ils s'entendaient en perfection à parer les voûtes et les murailles de peintures dont les vestiges pâlis, dégradés, nous charment encore ; ils étincelaient d'ors et d'émaux les autels, les ciborium, et quand il leur plaisait de polychromer tout un édifice, ils créaient cette merveille, la Sainte-Chapelle de saint Louis, à Paris.

On ne parlera pas longuement de leurs vitraux, sur ce point, l'art gothique est incomparable ; à vrai dire, le vitrail peint n'existe pas en Italie ; elle a autre chose et égal, puisqu'elle a Saint-Marc de Venise. Mais enfin, le vitrail à toutes colorations lui manque absolument depuis que les salves d'artillerie tirées bêtement en 1805, derrière le chœur de la cathédrale de Milan, pour le sacre de Napoléon comme roi d'Italie, ont à peu près anéanti les trois immenses verrières du chevet. Il y aurait de la cruauté à contrepeser nos vitraux de Chartres, de Bourges, de Rouen, de Montmorency, de Saint-Etienne de Beauvais, avec ce que le gouvernement autrichien a restitué vers 1824, une époque de goût, comme on sait, aux fenestrages vides de la cathédrale milanaise.

Pour ce qui est des arcs-boutants, oui, ce sont des étais en pierre, et le moyen âge les montre avec sa loyauté coutumière ; mais dans les grandes cathédrales françaises et étrangères, il a su en faire une beauté de plus, comme par exemple à Notre-Dame de Reims ou chaque pied droit présente la plus noble figure d'ange. On ne peut donc qu'admirer l'art avec lequel un organe de structure est devenu, sans rien dissimuler de sa fonction, un élément de décor et de parure suggestive. C'est que, s'il s'agit d'une voûte à soutenir, les exigences de la statique sont inexorables, sous peine que tout vienne à bas, il faut neutraliser la poussée ; les anciens Romains résolvaient aisément ce problème en la noyant dans des murs de soutien énormes ; encore, dans la basilique de Constantin dont les trois arcs béants dominent le Forum, ont-ils employé pour maîtriser les grandes voûtes de la nef aujourd'hui détruite, un système de contreforts qui sont de véritables arcs-boutants rudimentaires. Mais les Italiens modernes ne disposaient pas des mêmes moyens impériaux, et, ne voulant pas des arcs-boutants jugés barbares, ils ont imaginé ces tirants de fer, souvent en bois, qui raidissent, trop apparents, les voûtes et sont assurément un des plus pauvres expédients de l'art de construire. Grâce à la puissance des murs, ces tringles ont été épargnées à Saint-Pierre, elles ne gâtent pas non plus, par l'effet de combinaisons perfectionnées, la cathédrale de Come et l'église de la chartreuse de Pavie, mais nombre d'intérieurs, et non des moindres, présentent cette disposition affligeante, on peut même dire que ceux où l'on ne la rencontre pas sont l'exception. Et on a employé cet adjuvant jusque dans des constructions à petites voûtes, comme le cloître de la chartreuse de Rome et celui de Saint-Laurent à Florence ! Si, sans ces éclisses de secours, Saint-

Marc de Venise dresse fièrement ses arcs et ses coupoles, il suffit de monter dans les galeries d'où l'on a de si étonnantes plongées sur les profondeurs d'en haut et d'en bas, pour constater que la structure ne se maintient que par un système compliqué de bandages en fer qui raidissent et maintiennent toutes les parties d'un édifice chancelant.

Il faut laisser Taine s'extasier sur la cathédrale de Pise, ce beau bloc de marbre si exquisement doré par les longs soleils. Le grand critique admire qu'elle se tienne debout sans arcs-boutants ni contreforts ; il n'y a pas grand mérite à cela, puisque la nef est couverte, non d'une voûte mais d'un plafond remplaçant la charpente apparente consumée par un incendie, à la fin du XVI[e] siècle. Et rencontrant sur son chemin ce monument à bon droit célèbre, M. Chabeuf estime que pour la beauté purement architecturale du dehors, il est plutôt inférieur à nombre de nos églises romanes françaises.

Revenant à Saint-Pierre de Rome, M. Chabeuf conclut que, malgré son immensité et la richesse décorative du dedans — personne ne conteste la banalité théâtrale du dehors — ce n'est pas lui qui fera pencher la balance en faveur de l'art monumental italien comparé avec celui de nos cathédrales françaises ou étrangères de style dit gothique. Certes, il a ses beautés propres, la grandeur des proportions, la lumière qui serait sans égale s'il n'y avait celle du Panthéon, la magnificence non négligeable des marbres assemblés, et c'est beaucoup sans doute. Mais si l'art de l'architecture est un spectacle, celui-ci n'est pas fait seulement pour le plaisir des yeux, il doit satisfaire notre raison non moins que notre imagination, et à nous, Français, qui avons peut-être plus de la première que de la seconde, il faut autre chose. Et ce quelque chose, par nature, par habitudes ancestrales, par éducation des yeux et de l'intelligence, les édifices médiévaux nous le donnent mieux que Saint-Pierre. « Jamais, dit M. Chabeuf en terminant, je n'ai mieux compris qu'en revenant de Rome, le charme, la beauté vraie de notre petite Notre-Dame de Dijon, si noire au dehors, si blanche et nue au dedans, avec cela sincère et vraie comme un organisme vivant non seulement d'une vie physique, mais encore d'une vie morale. »

Morienval. — La restauration de cette précieuse petite abbatiale se poursuit sous la direction de M. Selmershein. On refectionne le côté Sud, nef du transept. On a démoli une sacristie adossée à celui-ci, et retabli cinq arcades en plein cintre du XI[e] siècle. L'année prochaine la tour et le porche seront repris en sous-œuvre.

***

Vendôme. — Nous annoncions dans la dernière livraison la disparition du clocher de la Trinité. Ajoutons que M. l'abbé Plat signale dans une récente brochure l'intérêt de l'église elle-même, surtout de son transept roman (XII[e] siècle) et de son chœur dévié par une circonstance adventice.

***

Laisy. — Enregistrons une description de l'église de Laisy, par M. Ch. Boel, dans les *Mém. de la soc. Éduenne* (1907) ; une nef de 3 travées avec collatéraux, transept, chœur, abside demironde, piliers cruciformes, voûtes en berceau brisé, coupole sur trompe à la croisée.

***

Roscoff. — La Société archéologique de Saint-Malo a émis un vœu demandant que la chapelle de Saint-Ninian, à Roscoff, construite en souvenir du débarquement de Marie Stuart en France, soit restaurée. Cette chapelle tombe, en effet, en ruines. De même que la Société d'archéologie de Saint-Malo, la Société du Finistère vient d'émettre un vœu, faisant appel au gouvernement et à toutes les bonnes volontés, pour que le monument historique soit tiré de l'état lamentable dans lequel il se trouve et remis en son état primitif.

***

Angers, Le Mans. — L'Administration des Beaux-Arts vient de publier un nouveau volume de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France.* Ce volume, qui concerne la province, forme le tome IV des monuments religieux. Les monuments décrits dans ce volume sont ceux d'Angers et du Mans, cathédrales, églises, chapelles, etc.

Œuvres nouvelles.

Anvers. — La nouvelle église Saint-Antoine, que M. Bilmeyer a bâtie, est une es plus belles qui ont été élevées à Anvers dans ces dernières années. Elle est construite en style gothique du XIII[e] siècle.

L'électricité y règne, de même que le système de chauffage à la vapeur. Les sols sont parquetés.

L'édifice a 62 mètres de profondeur ; la largeur du transept est de 33 mètres, dont 10 m. 50 pour la nef principale, et 5 m. 25 pour les nefs latérales.

La hauteur du plancher à la clef de voûte, est de 21 mètres ; tout l'appareil de l'église est en pierre blanche.

Les vitraux en grisaille du sanctuaire, sortent des ateliers de M. Stalins. Au fond du sanctuaire, il y a cinq arcatures, conçues sur le modèle de celles de la Sainte-Chapelle, à Paris.

Le chemin de la croix a été confié aux soins du peintre, E. Wante, dont on connaît les belles œuvres de la chapelle du Collège Saint-Jean Berchmans, et du Collège Saint-Louis, à Bruxelles.

Fouilles et découvertes.

Liège. — Nous avons fait connaître d'après les *Archives Belges* les fouilles entreprises place Saint-Lambert, sous la direction de l'Institut archéologique liégeois. Nous leur empruntons les nouveaux détails qui suivent.

Les résultats qu'elles ont fournis sont des plus importants pour l'histoire et l'archéologie liégeoises et ont pleinement justifié le subside de 4.000 francs, que le Conseil communal de Liége a si généreusement octroyé pour leur continuation.

Les travaux de recherches ont notamment mis au jour toute une série nouvelle de caveaux et de sarcophages, les uns formés de murets en grès houiller, avec couverture en grosses dalles de chiste, et présentant parfois des parois crépies d'un enduit rougeâtre ; les autres en forme de massives cuves trapézoïdales du genre de celles retrouvées dans le courant des mois de septembre et d'octobre.

Ces sépultures ne contenaient en général que des squelettes en très mauvais état de conservation et n'ont révélé que quelques menus objets : tessons de poteries, fragments d'étoffes, quelques fils d'or, etc.

De toutes ces sépultures, la plus importante est celle du prince-évêque Albert de Cuyck, qu'un concours de circonstances réellement miraculeux avait, en majeure partie, protégée jusqu'ici de toute destruction ; elle se trouvait, en effet, à 0m,35 à peine sous le niveau du sol actuel [1].

Indépendamment de quelques ossements, le tombeau renfermait d'assez nombreux fils d'or, provenant sans doute d'un riche vêtement liturgique, plusieurs débris d'un objet en métal (un examen attentif de ces débris a depuis permis d'y reconnaître les restes de la crosse du prélat), un petit ornement en bronze et, pièce exceptionnelle, la lourde bague en or de l'évêque. Cet anneau, destiné à être porté par dessus le gant est d'une conservation parfaite, et orné d'un gros cabochon en cristal de roche auquel un habile orfèvre donna un reflet carminé, grâce à un émail posé au fond de l'alvéole sous le chaton.

La découverte parmi les déblais de cinq débris d'une bande en plomb a permis d'identifier aussitôt le personnage inhumé en cet endroit ; soigneusement rapprochés, les cinq fragments ont révélé, gravée en beaux caractères de la fin du XIIe siècle, l'inscription suivante :

· DNVS
.... RVARII · OBIIT · ALBERT · CIVC.
EPS · LEOD · † QVART (O)......

Albert de Cuyck mourut le 1er février 1200 (jour des Calendes de février), la quatrième année de son épiscopat, données que semble confirmer pleinement l'inscription ci-dessus, malheureusement retrouvée incomplète [1].

De leur côté, les recherches qui furent continuées dans le fond de cabane néolithique ont encore amené quelques découvertes intéressantes, notamment celles d'une belle corne de cerf, de tessons de poteries ornementées, d'une moitié d'un instrument en grès perforé (casse-tête ?), etc., etc.

Les fouilles ont d'autre part été poussées très activement aux abords des endroits où avaient été précédemment mises à nu d'importantes substructions attribuées à une villa belgo-romaine, notamment dans la direction du Palais provincial.

Elles n'ont pas tardé de révéler une suite de murs de nature variée, les uns grossièrement maçonnés au mortier gris, les autres soigneusement appareillés et partiellement encore recouverts d'un crépis rouge. Des tranchées ouvertes vers le *Grand Bazar* ont, elles aussi, atteint le niveau « romain » et, de part et d'autre, le sol a livré de nombreux tessons de poteries, des fragments de tuiles et de carreaux en terre cuite, de menus objets en bronze, etc., tous bien caractéristiques et indubitablement d'origine belgo-romaine.

Signalons plus spécialement plusieurs fibules en bronze, un fragment de bague ornée d'un chaton sertissant une intaille grossière, un anneau et un style en bronze, une aiguille en os, le fond d'un flacon en verre, deux morceaux de tuiles portant l'un l'empreinte d'une patte d'animal, l'autre celle d'une semelle garnie de nombreux clous à tête ronde, une grosse pierre sculptée, etc.

Une dernière découverte devait donner raison à ceux qui, dès l'abord, avaient soutenu l'idée qu'une construction belgo-romaine s'élevait jadis place Saint-Lambert ; du côté nord, c'est-à-dire à peu près dans l'axe de l'entrée de la première cour du *Palais*, on a retrouvé l'hypocauste de la villa : une petite salle d'environ 5m,30 de côté (intérieurement), dallée en ciment rose et aux murailles plaquées d'un enduit rosâtre, renfermait encore en place une vingtaine de piliers, formés les uns de rondelles superposées, les autres de rondelles et de carreaux.

La négligence qui a présidé à la construction ou plutôt à la reconstruction de cette hypocauste dénote à toute évidence une basse époque, et l'on peut, semble-t-il, dater de la dernière moitié du IVe siècle cette partie des substructions.

Seule une étude comparative et patiente des murailles mises à nu et des nombreux matériaux que les fouilles

1. La sépulture fut retrouvée en face du bâtiment de la Société militaire ; elle occupait jadis exactement le centre de la grande nef de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert.

1. On a déjà proposé, pour cette inscription, la restitution ci-après : (A° · DNI · M · C · C · KAL · FEB(RVARII · OBIIT · DNVS · ALBERT · CIVC · EPS · LEOD · QVARTO (episcopatus ?)...

ont produits pourra fournir une documentation décisive ([1]).

Souhaitons qu'à l'occasion de la tenue à Liége, en 1909, du XXI[e] Congrès de la Fédération historique et archéologique de Belgique, nos archéologues puissent résoudre définitivement les nombreux problèmes que soulèvent les fouilles désormais mémorables de la place Saint-Lambert !

L. RENARD.

*
* *

Wenduyne. — Lors des premières fouilles faites dans la partie antérieure de l'église, M. l'architecte Depauw, qui s'occupe de la restauration, a trouvé à 0m,40 en dessous du niveau actuel des carreaux émaillés de 2, 3 et 4 centimètres de côté, voire même des carreaux triangulaires. Ces carreaux polychromés, de 7 à 8 dessins différents, datent du commencement du XIII[e] siècle.

Tout récemment dans la partie postérieure de l'église (partie primitive) il vient de mettre à nu, dans la nef centrale, des carreaux semblables. Cette découverte présente sur les précédentes cette particularité que les carreaux constituent un ensemble de pavements d'un dessin des plus heureux.

Des tombeaux ont été trouvés au-dessus du pavement précité; ils datent du XVII[e] siècle; ils sont constitués par des murs, d'une demi-brique d'épaisseur, badigeonnés à la brosse, et ne portent en guise de polychromie qu'une simple date.

*
* *

Breisach (grand-duché de Bade). — On a découvert récemment des volets peints d'un ancien retable, représentant d'un côté les quatre Evangélistes, de l'autre saint Jacques et saint Sévérin, où l'on a voulu voir des œuvres de Martin Schongauer ; mais, outre qu'il est douteux qu'on puisse soutenir sûrement cette attribution, les *Quatre Évangélistes* sont entièrement repeints et les deux autres saints ont beaucoup souffert et perdu par endroits leurs colorations.

Ces peintures sont conservées pour l'instant au presbytère de Breisach.

*
* *

Dijon. — On vient de mettre au jour, place des Cordeliers, au cours des fouilles occasionnées par l'édification du monument d'Alexis Piron, un certain nombre de tombes remontant au moyen-âge.

Peintures murales.

Parme. — M. Stayienski, dans la *Chronique des Arts*, appelle l'attention sur la décoration de la *Camera di San Paolo*, au couvent du même nom, à Parme. Jusqu'ici on supposait qu'elle était une sorte d'hommage en l'honneur de Diane, et l'on ne se faisait pas faute de remarquer combien ces fresques du Corrège étaient peu en harmonie avec un monastère, et combien l'abbesse Jeanne de Plaisance avait sacrifié de sa piété en chargeant l'artiste d'exécuter ces sujets païens.

Mais M. Arnaldo Barilli, dans une récente brochure (*L'Allegoria della Vita Umana nel dipinto Correggesco della Camera di S. Paolo in Parma*) propose une explication toute différente, qui semble être acceptée en Italie et que nos lecteurs seront curieux de connaître.

Pour M. Barilli, la Diane peinte au-dessus de la cheminée est le portrait de Jeanne elle-même, et si l'on a fait choix de cette déesse, c'est que les armes de Jeanne étaient : *de gueules à trois croissants d'or rangés en bande.*

La suite de *putti* qu'on aperçoit à travers les ovales d'une *pergola* de pampres, se détachant sur un ciel bleu, ne forme pas le cortège de Diane, mais représente l'histoire de la vie sociale : la chasse, première occupation des hommes, l'agriculture, la paix et la guerre.

Au-dessous de cette *pergola*, qui remplit toute la voûte de la salle, se trouvent des lunettes semi-circulaires où les sujets figurent la vie humaine, opposée à la vie sociale. Ce sont d'abord les trois Parques et la naissance, la vieillesse et le tombeau ; entre cet alpha et cet oméga sont peintes les manifestations de l'existence : l'amour et la luxure, la pureté et la virginité, le bon sens et la sagesse, la grâce et la beauté, la richesse de l'homme pieux et la richesse de l'impie, le doute et la foi.

M. Barilli étudie cette question avec une

1. Pour le compte-rendu des dernières trouvailles voyez la *Chronique archéologique du pays de Liége* (organe mensuel de l'Institut archéologique liégeois), 2[e] année (novembre 1907), pp. 98-105.

On a déjà rapproché des fouilles de la place Saint-Lambert celles qui furent organisées en 1894 à Nimègue et qui donnèrent lieu à des constatations voisines de celles faites à Liége (cf. *Gazette de Liége*, n° du 10 novembre 1907).

Il n'est pas sans intérêt, pensons-nous, de signaler ici des découvertes plus caractéristiques encore, dans notre pays même et dont Ch. Delbove nous a conservé une savante relation. Il s'agit de la démolition de l'église romane de Monceau-Élouges (*Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XVI, pp. 251-283). Les travaux de démolition révélèrent dans les fondations des matériaux provenant d'une villa belgo-romaine voisine et amenèrent la découverte d'une série de sépultures (une trentaine environ) de diverses époques (X-XVIII[e] siècle) qui produisirent des poteries, des plaques de ceinture en bronze, etc. Plus d'un rapprochement utile pourra être fait entre les trouvailles de Liege et celles de Monceau-Elouges; là aussi, on retrouva notamment des preuves de l'exploitation de la houille à une époque très reculée.

grande abondance d'arguments et à l'aide de nombreuses citations ; il ne cache pas son hésitation devant telle ou telle hypothèse un peu hardie.

Nouvelles.



A Bibliothèque Nationale vient de classer dans ses collections les plus précieuses, un livre unique qu'elle convoitait depuis de longues années. C'est le fameux bréviaire d'Uzès, imprimé par Jean du Pré, de Lyon, sur la commande de l'évèque Nicolas Maugras, avant 1500. On connaissait les quarante et un premiers livres imprimés de 1470 à 1500 par quarante et une villes de France. Notre Bibliothèque Nationale les possédait tous, à l'exception de deux : le premier livre imprimé à Perpignan, et qui appartient à la bibliothèque Sainte-Geneviève, et le premier livre imprimé à Narbonne, propriété de la bibliothèque municipale de cette ville. Or, dernièrement, on découvrait un nouveau témoin des débuts de l'imprimerie en France, ce bréviaire d'Uzès, qui affirme l'existence d'une quarante-deuxième ville d'imprimerie au XVe siècle. Il appartenait à M. Lanthelme. Ce bibliophile, qui n'avait jamais voulu s'en dessaisir, étant décédé, la Bibliothèque Nationale a pu acquérir le précieux volume à sa vente au prix de 1.900 francs.

***

M. Lohest, archéologue et conseiller communal à Liége qui présida aux fouilles faites récemment place Saint-Lambert et qui ont donné les si intéressants résultats dont nous avons parlé plus haut, vient de faire admettre par la Ville un curieux projet.

A l'endroit même où on découvrit les restes d'un hypocauste, on construirait en sous-sol un caveau où serait conservé le « calorifère romain », quelques sarcophages, des débris d'archéologie, des silex, etc. Un subside vient d'être accordé dans ce but. Au surplus, les fouilles reprendront l'an prochain, dès la bonne saison.

***

On sait que la basilique Saint-Paul à Rome a, parmi ses splendides attraits, la série des médaillons en mosaïque de tous les Souverains Pontifes.

Le médaillon de Sa Sainteté Pie X vient d'être terminé à l'atelier de mosaïques Silvestri, de Venise, qui en avait été chargé par la commission des travaux de Saint-Paul.

Il prend place à la suite de Léon XIII, dans la seconde nef latérale de droite.

***

Le bruit court à Venise que la fameuse basilique St-Marc est en danger d'avoir la même fin que le clocher de la même église.

Au milieu de l'église, on a construit un solide échafaudage ; tout d'abord on croyait qu'il s'agissait de quelque réparation de moindre importance, mais on assure à présent que cet échafaudage a été construit pour soutenir la voûte.

On espérait que cette nouvelle serait démentie, mais jusqu'à présent le démenti n'est pas arrivé.

***

Voici quelques utiles renseignements sur les règles dont le Gouvernement belge tient compte dans l'octroi des subsides aux communes pour l'érection des édifices des cultes.

1re règle : Le Gouvernement subsidie la construction et la restauration des édifices des cultes. Il subsidie de même le placement des vitraux et du mobilier.

2e règle : La quotité d'intervention du Gouvernement est fixée comme suit :

Le Gouvernement donne un subside, dont le total ne peut être supérieur ni au sixième du chiffre de l'adjudication, ni au chiffre du subside provincial.

Par exception, dans les provinces où, en principe, tout subside quelconque est refusé par la province, le Gouvernement ne refuse pas son subside et ne connaît que la limite du sixième de l'adjudication.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.